3 0081 011 527 946

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

296160

no.21-23

PC
2025
.E8
no.21-23

296160

Date Due

3 DEC JAN 68			
DEC 67			
Ret'd. 17 JAN 1969 JAN 22 1969			
APR 2 3 2006			
RET'D APR 2 2 2006			

Demco 293-5

ÉTUDES FRANÇAISES
fondées sur l'initiative de la
Société des Professeurs français en Amérique

VINGT ET UNIÈME CAHIER

État présent
des
Études stendhaliennes

par

PIERRE JOURDA
Professeur au lycée de Montpellier

1er Mai 1930

Société d'Édition " LES BELLES LETTRES "
95, Boulevard Raspail
PARIS

Déjà parus :

GUSTAVE LANSON : **Méthode de l'histoire littéraire.**

1er Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 56 pages.

HENRY BARGY : **Description phonétique du Présent du Verbe**

2e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 40 pages.

EUGÈNE FREY : **Quelques remarques sur l'Enseignement de la Grammaire française dans les classes.**

3e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 60 pages.

GILBERT CHINARD : **Pensées choisies de Montesquieu.**

4e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 88 pages.

ALBERT BÉDÉ et JEAN LE BAIL : **Anatole France vu par la critique d'aujourd'hui.**

5e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 66 pages.

RICHARD P. HOLBROOK : **Études et Aventures Pathéliniennes.**

RÉGIS MICHAUD : **L'étudiant et le scholar.**

FRANCK L. SCHŒLL : **« Littérature comparée » et Littérature générale » aux États-Unis.**

6e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 62 pages.

MAURICE ALLIOT et JEAN BAILLOU : **Ronsard et son quatrième centenaire.**

7e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 112 pages.

ANDRÉ MORIZE : **Organisation et programme d'un Cours général d'introduction à la littérature française, « Survey Course ».**

8e Cahier des *Études Françaises.* — In-8 de 64 pages.

H. YVON : **L'imparfait de l'indicatif.**

9e Cahier des *Études Françaises.* — In-8 de 52 pages.

J. J. SALVERDA DE GRAVE et ERIK STAAFF : **L'enseignement du Français en Hollande et en Suède.**

10e Cahier des *Études Françaises.* — In-8 de 52 pages.

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

PC
2025
.E8
no.21-23

296160

HENRI GIRARD et HENRI MONCEL : **Pour et contre le romantisme.**

11e Cahier des *Études Françaises*. — In-8 de 94 pages.

JEAN PLATTARD : **État présent des Études rabelaisiennes.**

12e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 96 pages.

MISS GREY et H. BARGY : **Plan d'une expérience d'étude consciente de la prononciation française.**

13e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 106 pages.

Cahier de l'Élève. — In-8° de 12 pages.

A. ARSÈNE-ALEXANDRE : **La vie agricole dans la Picardie orientale depuis la guerre.**

14e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 84 pages.

ALBERT DUBEUX : **Les traductions françaises de Shakespeare.**

15e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 81 pages.

JEAN THOMAS : **Quelques aspects du romantisme contemporain.**

16e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 67 pages.

GUY HARNOIS : **Les théories du langage en France.**

17e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 95 pages.

GONZAGUE TRUC : **Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui.**

18e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 42 pages.

GEORGES GOUGENHEIM : **La langue populaire dans le premier quart du XIXe siècle.**

19e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 225 pages.

G. T. CLAPTON et W. STEWART : **Les études françaises dans l'Enseignement en Grande-Bretagne.**

20e *Cahier* des *Études Françaises*. — In-8° de 160 pages.

ASSOCIATION DES ÉTUDES FRANÇAISES

(Association internationale propriétaire des "Études Françaises")

COLLÈGE ÉLECTORAL CONSTITUTIF

DE L'ASSOCIATION DES ÉTUDES FRANÇAISES (1927)

La Société des Professeurs Français en Amérique, fondatrice.
Les Membres actifs de l'Association des Études Françaises.
La Société des Amis des Études Françaises.
Le Cercle de recherches sur l'Enseignement du français.

Président :

Paul HAZARD, Professeur au Collège de France.

COMITÉ DE CENTRALISATION

Linguistique : Joseph VENDRYÈS.
Littérature : Paul HAZARD.
Histoire et civilisation : Albert DEMANGEON.

COMITÉ EXÉCUTIF DE COORDINATION

POUR L'AMÉRIQUE DU NORD

Jean-B. ZACHARIE, Président de la Société des Professeurs français en Amérique, *ex-officio*.
Louis CONS, University of Illinois.
RICHARD, T. HOLBROOK, University of California.
André MORIZE, Harvard University.
Henry DUPONT, *Secrétaire pour l'Amérique du Nord* (Hunter College of the City of New-York).

Secrétaire général :

Jean THOMAS, École Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, Paris.

ÉTUDES FRANÇAISES

Fondées sur l'initiative
de la Société des Professeurs français en Amérique

Vingt et unième Cahier — *1er Mai 1930*

ÉTAT PRÉSENT DES ÉTUDES STENDHALIENNES

Les prévisions de Stendhal étaient justes et ses espoirs ne le trompaient pas quand il escomptait sinon la gloire, au moins la notoriété aux environs de 1880. La plupart de ses livres eurent, de son vivant, peu de lecteurs; certains furent complètement ignorés, même de l'élite, les « *happy few* », auxquels ils s'adressaient. Quelques-uns seulement connurent un succès relatif. Les théories de Beyle — qui tenaient à la fois du XVIIIe siècle et du romantisme, son art très personnel et difficile à goûter, ne pouvaient plaire ni aux classiques ni à leurs adversaires.

Ni l'enthousiaste article de Balzac sur *la Chartreuse de Parme*, ni la notice biographique consacrée à Stendhal par son cousin R. Colomb, ne purent convaincre le public; et les souvenirs de Mérimée — qui paraissent aujourd'hui bien réservés — furent accueillis par des cris de pudeur effarouchée. Dès lors pourtant le nom de Beyle-Stendhal avait dépassé le cercle étroit de ses amis. Un universitaire, Jacquinet, révélait aux

Normaliens la richesse de cette œuvre injustement dédaignée. Taine et F. Sarcey ne devaient jamais oublier les leçons de la rue d'Ulm. Si Sainte-Beuve consacrait à l'auteur de *la Chartreuse* des articles pleins de réserves, Taine, dans ses *Philosophes français*, puis dans les *Essais de critique et d'histoire*, définissait, en termes d'une maîtrise inégalée, le talent du romancier. La réparation commençait.

Un livre d'A. Collignon, *LArt et la Vie de Stendhal*, — dont la première partie seule, malheureusement, a été publiée, — offrait au public, pour la première fois une ample étude sur un auteur dont il ignorait tout. Le temps fit son œuvre. En se détachant du romantisme, nos écrivains devaient mieux apprécier Stendhal. Les études de P. Bourget, puis toute une série d'articles ou de livres inégaux de Faguet, d'E. Rod, de P. Brun, d'A. Chuquet apportèrent tour à tour une masse d'idées et de faits nouveaux sur le romancier. En même temps, des chercheurs patients, éperdument épris du *Milanese*, s'attachaient à mettre au jour ses inédits, à fixer les points obscurs de sa biographie. C. Stryienski, R. de Gourmont, J. de Mitty, L. Bélugou, A. Paupe surtout, puis H. Martineau et P. Arbelet fouillèrent sans répit les manuscrits du romancier et ses papiers légués à la bibliothèque de Grenoble, soumirent à la plus minutieuse analyse l'œuvre entière de Beyle : il s'agissait d'établir correctement le texte de ses œuvres, de ne rien laisser dans l'ombre de sa vie, de son caractère, de son art. Le Stendhal Club a-t-il une existence réelle (1)? On en peut dou-

(1) Cf. E. Henriot, *Stendhaliana* (Crès, 1924, in-16), p. 213.

ter. Il est sûr, en revanche, que depuis 1880, et surtout depuis 1900, de véritables équipes de chercheurs passionnés, beylistes ou stendhaliens, se sont mis à la tâche, et, patiemment, précisent chaque jour ce que nous savons de Stendhal, de sa vie et de ses livres, de ses goûts et de son talent.

On est loin, toutefois, d'avoir épuisé toutes les questions qui se posent à son sujet. Il serait particulièrement utile d'être, dès maintenant, fixé sur un point. On ignore le contenu *détaillé* et *complet* des nombreux dossiers remis par R. Colomb à la bibliothèque de Grenoble. Le *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de France* (Départements, t. VII, pp. 284-288) n'en donne qu'une description sommaire, et le *Catalogue de l'exposition des manuscrits stendhaliens* de L. Royer (Musée-bibliothèque de Grenoble, 1920) n'est pas plus détaillé. Il est à souhaiter que MM. H. Debraye et L. Royer, collaborateurs de M. P. Arbelet, à qui l'on doit déjà de si curieuses découvertes, satisfassent notre curiosité. Avant que soit achevée la publication de la grande édition Arbelet-Champion, il serait bon que les chercheurs eussent au moins un aperçu rapide mais précis des richesses conservées dans la ville de Stendhal : il leur permettrait d'orienter sûrement leurs travaux.

I

La jeunesse de Stendhal.

(1783-1802)

Ses premières années nous sont bien connues grâce au récit qu'il en fit, en 1835-1836, dans sa *Vie de Henri Brulard*, et à sa correspondance. Elles ont trouvé l'historien le plus averti, le plus ému à la fois et le plus méfiant, dans M. P. Arbelet, dont l'ouvrage magistral, — *la Jeunesse de Stendhal*, — passe au crible, confronte avec les faits et souvent complète les affirmations parfois erronées du romancier, — dessine enfin, avec tendresse, la figure de Stendhal enfant.

Henri Beyle est né à Grenoble le 23 janvier 1783, de bonne famille bourgeoise. Son père, Chérubin, avocat au parlement, d'intelligence et de goûts assez mesquins, esprit réaliste surtout, n'eut pas pour lui une tendresse particulière. Il ne s'occupa de son fils que pour l'élever, — c'est-à-dire, selon ce dernier, le brimer ou le brutaliser, non pour l'aimer. Beyle, qui l'appelait « *le jésuite* », le « *bâtard* », — avec quel mépris! — le détestait, et ne se prive pas de le dire. Sa colère contre son père n'est pas encore éteinte en 1835. C'est à ce bourgeois pourtant, de vieille souche dauphinoise, que l'auteur du *Rouge* devra, quoi qu'il en ait, une part de son caractère : sa réserve, sa concentration, sa profonde sensibilité, — qualités de ses com-

patriotes qu'il tient de son sang. Il lui devra aussi, indirectement, beaucoup de sa formation morale quand il cherchera plus tard, par principe, à être autre chose que lui. Cette influence, pour être négative, n'en fut pas moins réelle.

En revanche, le petit grenoblois adora sa mère, Henriette Gagnon, morte en 1790. Déjà il haïssait son père. Par réaction il voulut être Gagnon et non Beyle. Il chérit ses grands-parents maternels. Leur influence le marqua. Par eux il descendait d'une famille italienne établie dans le Comtat : peut-être faut-il expliquer par cette lointaine ascendance l'amour qu'il eut plus tard pour l'Italie; n'était-elle pas le berceau de sa race? Quelle joie intime dut-il souvent éprouver à penser qu'en ses veines coulait le sang de l'un de ces hommes dont il admirait la *virtù*! Son grand-père, Henri Gagnon, médecin aux idées libérales, enthousiaste de Voltaire et de Jean-Jacques, un de ces provinciaux hommes du monde à l'esprit fin et cultivé comme on en voyait tant au XVIII[e] siècle, facilita ses premières lectures et, le traitant comme un ami, l'aida à former son goût et à observer. Sa grand'tante Élisabeth, une vieille fille, lui souffla tout son amour du romanesque, de l'héroïsme, de la passion, et des grandes actions. Il tiendra d'elle, dira-t-il, son « *espagnolisme* ». Ses origines expliquent les disparates de son caractère.

Petit enfant, il connut dans la maison de la rue des Vieux-Jésuites des années heureuses, mais qui furent brèves. La mort de sa mère, qui l'éprouva cruellement, en marqua la fin. « *Avec ma mère*, dit-il, *finit toute la joie de mon enfance.* » A l'en croire, il aurait vécu

ensuite « *un triste drame* », près de ce « *diable femelle* » qu'était sa tante Séraphie Gagnon, qu'il détesta, mais qui provoqua peut-être ses premiers émois. On le bridait, on le surveillait, — on éveilla ainsi son énergie et sa personnalité, fût-ce en l'habituant involontairement à la ruse et à la violence. Il exagère à peine. Son père le soumit à un système d'éducation étroit qui blessa en lui une sensibilité déjà développée. Surtout il lui imposa la « *tyrannie Raillanne* » en lui donnant pour maître un prêtre autoritaire qui lui fit horreur. L'enfant prit le contre-pied des principes qu'on tâchait de lui donner. On le voulait catholique et royaliste, il se fit jacobin et athée. Il ne connut, ou presque, qu'un sentiment : la haine. Elle forma son caractère, lui apprit la défiance à l'égard des hommes, le repliement sur soi, la réflexion; elle développa en lui une certaine méchanceté, et surtout sa sensibilité. Grâce à elle il ne fléchit pas, il sut observer et vouloir. Quelques promenades avec son grand-père, de longues et délicieuses visites dans la maison de la place Grenette qu'habitait ce dernier, une excursion aux Échelles près de Grenoble, des flâneries avec son oncle Romain Gagnon, un Valmont au petit pied, furent pour lui cependant des heures exquises dont il garda le souvenir et qu'il n'évoquait pas, plus tard, sans émotion.

Un M. Durand, succédant à l'abbé Raillanne, lui apprit du latin. Il lisait beaucoup, et de tout : Horace et *Don Quichotte*, Destouches et l'Arioste, *Felicia* et Rousseau, au hasard de ses trouvailles, et ces lectures éveillaient en lui le goût inné du plaisir, fortifiaient celui du romanesque. A quinze ans, rêveur et tendre

plus qu'on ne l'imagine d'habitude, détourné déjà du catholicisme et par la haine qu'il nourrit contre les siens et par la lecture des Encyclopédistes, gagné, par son goût de l'action et du panache autant que par le spectacle de la rue, aux idées révolutionnaires, il n'est encore qu'un enfant, mais singulièrement précoce. Il entre à l'École centrale de Grenoble. Elle le marquera d'une empreinte profonde.

Il y resta trois ans, de novembre 1796 à septembre 1799. Le monde des idées et des faits, des lettres et des arts s'ouvre pour lui. Son professeur de littérature, M. Dubois-Fontanelle, éveille sa vocation d'écrivain : il lui révèle, avec les classiques, les lettres étrangères, Ossian et Shakespeare en même temps que Marmontel, La Harpe et Racine. Et le petit Henri Beyle, poussé par le démon intérieur, s'essaie à transformer en comédie une nouvelle de Florian. Mais surtout il reçoit une formation philosophique et scientifique dont il gardera toujours la marque. L'abbé Gattel l'initie aux théories de Condillac et des idéologues. Les leçons du géomètre Gros l'enthousiasment : il se découvre une passion pour les mathématiques. Son maître de dessin lui fait lire les livres de l'abbé Du Bos ; il ne les oubliera pas.

Surtout il se virilise au contact de camarades qui seront ses amis de toujours : Crozet, ou R. Colomb. Adolescent averti déjà, il sait regarder autour de lui, écouter les on-dit qui courent les rues de Grenoble, admirer, envier les fredaines de son oncle Gagnon, et, timide et libertin à la fois, écouter les premiers appels de l'amour. Il nourrit pour une actrice, Virginie Cubly, une passion qu'il n'avoue pas, — mais qui n'est pas

une simple amourette de collégien, — un sentiment si profond et si vivace que, quarante ans plus tard, le premier nom qu'il inscrira sur la liste des femmes qu'il a aimées, — elles sont nombreuses! — sera le sien. Et c'est aussi son premier fiasco... Il aime tendrement la sœur d'un ami, Victorine Bigillion. Il l'oubliera bien vite! Avec l'amour — qui l'occupera toute sa vie, et dont il connaîtra tous les aspects, toutes les joies, et plus encore tous les mécomptes, — le sentiment de la nature s'éveille en lui : le paysage grenoblois l'enchante : il en aime les arbres et la beauté fraîche qu'il regrettera quand il sera devenu parisien, comme il aimera plus tard les paysages italiens et les parcs anglais.

Après un triomphe aux examens de mathématiques, dont il est justement fier, il quitte l'école centrale, il gagne Paris : il veut essayer d'entrer à l'école polytechnique.

Il ne faut pas l'imaginer aussi définitivement formé qu'il déclare, dans *Henri Brulard*, l'avoir été alors. Il est pourtant bien près de l'être. Il n'a pas subi l'emprise familiale qu'on voulait lui imposer. Les leçons de ses maîtres l'orientent, mais l'orientent seulement, vers l'idéologie et les littératures étrangères : il n'en voit pas encore les richesses. Les années de Paris, ses voyages, la lecture approfondie des philosophes du XVIII[e] siècle, la dure expérience de la vie sous toutes ses formes enfin, achèveront de lui donner sa personnalité, de faire un homme de l'enfant ambitieux mais naïf qu'il est encore.

*
* *

Ici commencent ses pérégrinations. Avant d'être con-

sul à Civita Vecchia et de vieillir près du môle de Trajan, il aura, des Pyrénées à Moscou, de Naples à Londres, parcouru l'Europe presque entière. M. H. Martineau a retracé son itinéraire : il a relevé, année par année, mois par mois, les déplacements de Stendhal. Travail difficile : que d'erreurs à éviter, que de fausses indications multipliées dans ses livres, ses lettres, ses souvenirs par l'écrivain lui-même — ou par ses éditeurs — à ne pas retenir! M. Martineau a su ne conserver que les dates exactes, et son livre est un guide sûr, — malheureusement incomplet : comment tout savoir des voyages du romancier? Il pourrait aujourd'hui être complété en certains endroits grâce aux découvertes faites depuis quinze ans. De nouvelles lettres sont venues grossir la correspondance, dont on pourrait utiliser les dates. On a cueilli surtout, aux marges des livres et des manuscrits de Beyle (celui de *Lucien Leuwen* par exemple) une riche série de notules qui, dûment colligées et classées, permettraient de mieux fixer certains points de sa biographie.

Quoi qu'il en soit, si dans le détail des voyages de Stendhal certaines précisions manquent encore, nous sommes, au moins, assez bien renseignés sur l'ensemble.

Il débarque à Paris le 10 novembre 1799, prêt aux aventures romanesques ou glorieuses qu'il attend, qu'il désire, qu'il va vivre sûrement. Mais le Paris de l'an VI n'était plus celui de Crébillon et de Laclos, de Richelieu et de Lauzun, — non plus que celui de la Convention, de Robespierre et de Saint-Just, de la fête de l'Être suprême ou de Fleurus. Stendhal déchanta vite : la capitale ne lui plut pas.

Il regrettait les Alpes, leurs ruisseaux et leurs forêts. La boue de Paris, les amours faciles — trop faciles — l'écœurèrent. Du concours pour l'école polytechnique il n'est plus question. Mais d'autres espoirs s'éveillent en lui. Il songe à se faire écrivain, à composer des comédies. Ses cousins Daru s'affirment ses protecteurs et lui cherchent un emploi. Il fréquente, avec ennui, leur salon : qu'ils sont bourgeois, et platement réalistes! Pierre Daru, fonctionnaire modèle, et son frère, Martial, un roué, lui ouvrent l'un les bureaux de la guerre, l'autre les coulisses des théâtres : il préfère les actrice aux expéditionnaires et aux commis. Les cartons verts l'intéressent moins que les planches, les rapports que les comédies! Les impressions qu'il éprouve alors le consolent de l'ennui qu'il connaît dans les bureaux.

Brusquement, au bout de quatre mois de Paris seulement, Daru l'appelait à l'armée d'Italie. A la pensée de voir le pays de l'Arioste et du Tasse, il quitte sans regret son collègue, M. Mazoyer, contre lequel il défendait Shakespeare. Embarrassé d'un grand sabre, maladroit cavalier, mais prêt à tirer son épée pour défendre, bien mal, son honneur qu'il s'imagine que tous menacent, il chemine au long des grandes routes, enivré des rêves les plus fous; il franchit les Alpes au Saint-Bernard, subit, sans trembler, le baptême du feu au fort de Bard, se grise à Ivrée de la musique de Cimarosa dont il a la révélation, traverse les grasses plaines lombardes, et, par un clair matin de juin, entre à Milan, à la fois en soldat et en voyageur lettré, ami du beau et du pittoresque. L'Italie, d'emblée, l'avait conquis pour toujours.

Et le voici, déjà, Milanais. Sans doute, il sera, pendant quatre mois, astreint à un travail de bureaucrate qui pourra lui rappeler, désagréablement, Paris. Mais les commissaires des guerres, ses compagnons, sont de joyeux vivants qui auront vite fait de le déniaiser. Il visitera Milan — sans que les musées le retiennent encore : l'heure n'est pas venue des rêveries devant les Corrège qu'il aimera plus tard. Il voudra aimer. Il lui en cuira. N'importe : ce mauvais, ce trop long souvenir ne lui fera pas prendre l'Italie en grippe. En attendant il se promène sur le Corso, admire les équipages et les toilettes, fréquente la Scala, va au bal, se grise à contempler ces belles Milanaises, Madame Ruga, la comtesse Arese, qui lui serviront un peu de modèle pour la Sanseverina. Il aime surtout de l'amour le plus timide et le plus discret — il n'aura de conclusion qu'en 1811 — Angela Pietragrua, « *catin sublime* », alors maîtresse de son ami Joinville. Roué? Que non pas! Il se croit un Don Juan, du moins il voudrait l'être; il n'est qu'un Chérubin, sans l'élégance, les audaces naïves et la vivacité charmante du petit page.

Un beau matin, il se réveille officier. Pierre Daru l'a fait nommer sous-lieutenant (23 septembre 1800). On l'affecte au 6e dragons, dont il évoquera l'uniforme dans *le Rouge*. Les armes ne le retiendront pas plus que les bureaux. S'il participa à la campagne du Mincio — et rien n'est moins sûr —, il ne s'y distingua pas; s'il fit la guerre, ce fut, tout au plus, pendant une semaine, le temps (croyons-le) d'assister au combat de Castelfranco. Déjà survenait un armistice. Voici Beyle aide de camp du général Michaud. Agréable sinécure que

cet emploi pour le dilettante qu'il était déjà. Il parcourt avec son chef toute la Lombardie, séjourne à Brescia, Mantoue, Bergame, Crémone. Il connaît la monotonie de la vie de garnison, — service de place et théories. Ne lui faut-il pas tout apprendre d'un métier dont il ignore les éléments? Les plaisirs grossiers de ses compagnons ne le satisfont pas, bien qu'il les chante en mauvais vers. On le voit souvent à Milan. Il lit. Il travaille : le désir d'écrire le reprend, il médite des comédies : les *Quiproquos*, le *Ménage à la mode*. Surtout il s'ennuie : les petites villes lombardes dont le charme nous enchante — peut-être parce qu'il nous les a fait aimer — lui déplaisent : il n'y pouvait encore rencontrer au coin d'une arcade les héros de la *Chartreuse*, un Mosca, un Ranuce Ernest, ni espérer retrouver Métilde en un salon ami. Le désir s'impose à lui, impérieux, de partir, de revenir en France, de quitter le service. On ne le retint pas. Son congé accordé, il regagne Grenoble, puis Paris où il arrive en avril 1802 pour démissionner. Pas plus que Courier il n'avait un tempérament de soldat.

Sa jeunesse est finie. La campagne d'Italie a fait de lui un homme. Son intelligence ne s'y est pas enrichie, mais, sans que son caractère se soit modifié grandement, sa sensibilité s'est encore affinée. Toute sa vie il gardera le souvenir des premiers mois passés en Lombardie, des premiers jours surtout où il s'enivra de tout. Sa carrière militaire est terminée : ce qu'il a vu lui suffira, longtemps après, avec ses souvenirs d'Allemagne, pour conter la campagne de Fabrice del Dongo, et, peut-être, pour regretter de n'avoir pas été un Lucien Leuwen, de n'avoir pas porté la pelisse

à brandebourgs et le colback des guides ou la shapska des lanciers, de n'avoir pas chargé avec Lassalle à Iéna, galopé à travers la Prusse vers Stettin ou pris d'assaut, avec Caulaincourt, la grande redoute à la Moskowa.

II

Stendhal a Paris.

(1802-1806)

Pendant quatre ans il ne quitte guère Paris que pour de courts voyages à Grenoble où il va se mettre au vert lorsque l'argent lui fait défaut (il ne connaîtra que trop, jusqu'à sa fin, les heures pénibles où l'on ne sait comment se procurer même le nécessaire), et pour une fugue à Marseille où, un moment, on le trouve épicier. Il a formé les plus beaux rêves, il tente de les réaliser : il veut devenir un grand homme. Il échouera, faute d'argent. Que de tracas lui coûte, dès lors, l'équilibre bien difficile de ses budgets ! Il échafaude les projets les plus magnifiques à réaliser quand, devenu « *riche banquier et s'amusant à faire des vers* », il se verra 60.000 francs de rente ! Il ne les aura jamais. En attendant, et malgré ses soucis, il mène de front double existence : sentimental plus que jamais, il aime platoniquement une jeune fille qui ne le comprend pas, en même temps qu'il a des maîtresses ; toujours épris des choses de l'esprit, il achève de compléter sa culture, découvre les idéologues, confie à ses cahiers ses premiers essais, et, malgré sa timidité, se pousse dans le monde du théâtre et des gens de lettres où il affecte une impassibilité de commande qui a souvent trompé.

A son retour en France il a retrouvé la sœur d'un ami de jeunesse, une belle âme à chérir, Victorine Mounier. Elle lui fit oublier les Milanaises. Il l'aima, — d'un amour très romantique, — ce qui ne l'empêchait pas, en même temps, d'obtenir les faveurs plus réelles, et par là même plus flatteuses, de moins lointaines et moins froides amantes. En vain dans ses lettres au frère de celle qu'il désire, son ami Édouard Mounier, fait-il preuve de la tendresse la plus chaste et la plus passionnée, la plus vraie aussi, car il est sincère. En vain essaie-t-il d'appliquer les principes de la plus savante stratégie amoureuse, qu'il tient à la fois de Crébillon, de la *Nouvelle Héloïse* et des dragons, ses camarades, principes qu'il a résumés, à son usage dans le *Catéchisme d'un Roué*. Efforts inutiles. Victorine ne comprend pas — ou ne veut pas comprendre — les aveux chastement passionnés qu'elle peut lire, à toutes les lignes, dans les lettres que reçoit son frère, et Stendhal, malgré ses succès ou ses demi-succès auprès de Madame Rebuffet et de sa fille Adèle, ne se console que le jour où il rencontre Mélanie Guilbert, celle qu'il appelle Louason.

C'est le temps où il se fait épicier. De juillet 1805 à mai 1806, il quitte Paris, interrompt les études qu'il poursuivait, oublie ses merveilleux projets et se voue à la banque et au négoce. Ce n'est pas le moins curieux de ses avatars, et M. Arbelet l'a aussi joliment conté qu'il a délicatement analysé les amours de Beyle et de l'insensible Victorine. Le besoin de gagner sa vie le presse, car son père le laisse sans argent. Un de ses amis, Mante, s'engage à lui faire faire fortune dans le commerce, à Marseille. De nouveaux espoirs, mais si

brillants! miroitent à ses yeux... Pourtant il aime depuis trois mois une jeune actrice, Louason; va-t-il la quitter? Qui triomphera, de l'amour ou de l'intérêt? Chance merveilleuse, Louason est engagée au théâtre de Marseille! Les deux amants ne se quitteront donc pas, et c'est près du Vieux Port que Beyle, plus timide quand il s'agit de passer aux actes que lorsqu'il écrit, et trop porté à voir dans les femmes qu'il aime des anges de pudeur, achève la conquête de celle qu'il a longtemps, trop longtemps, respectée. L'épicerie et l'amour, dit M. Arbelet, vont se partager son existence. Les longues heures de travail où, assis à son bureau, il s'initie aux secrets du commerce lui permettront d'apprendre qu'il y a, dans la vie, autre chose que des romans. Il y aura la révélation brutale des intérêts les plus prosaïques, et ce ne lui sera pas inutile. Les relations qu'il noue dans la société marseillaise vont achever de le guérir des illusions folles que ne lui a pas ôtées un séjour prolongé à Paris. Pour la première fois surtout, il connaîtra complètement l'amour, et ses chimères.

Il aime Louason, il est heureux. Il croit avoir trouvé le bonheur éternel. Mais sa félicité dure peu. La satiété ne se fait pas attendre. Aligner des colonnes de chiffres, suivre le cours des épices, besogne bien prosaïque et peu lucrative! Il se lasse vite des calanques provençales et de ce vallon des Aygalades où il conduisait sa maîtresse en parties galantes. Il est jaloux, à tort ou à raison. Plus encore : Mélanie l'ennuie. Elle n'est pas la grande âme qu'il croyait. Où il espérait trouver la passion, avec ses tourments et ses joies, il n'a découvert qu'une habitude amoureuse. La petite

actrice n'est pas une Julie d'Étanges : le jour où il a conquis Louason, elle l'a perdu. Sa passion de la gloire littéraire le reprend, son ambition se réveille. Il lui faut une situation qui lui permette de vivre. Le commerce ne lui réussit pas? Foin du commerce et du négoce! Louason, aimante encore, le quitte. Il respire, il est libre. La campagne de Prusse et le conseil d'état vont lui faire oublier la petite actrice qui l'aima et qu'il aima. Il la comptera, cependant, au nombre des quatre femmes qu'il a le plus aimées.

*
* *

En attendant une nouvelle situation, il revient aux lettres, reprend ses lectures, dévore les historiens qu'il connaît peu, et regagne Paris, dévoré d'ambition, dans l'attente d'une place que vont lui procurer les Daru. Sa fugue à Marseille, du moins, a eu l'avantage de lui révéler le monde réel : il revient de Provence mûri, averti, désenchanté peut-être, mais définitivement formé.

Ses amours n'avaient pas occupé seules le cœur et la tête de Stendhal entre 1802 et 1806. Elles sont l'épisode romanesque et touchant de sa biographie à cette date. Elles n'en forment pas l'épisode essentiel. Jamais sa passion ne lui a fait oublier la gloire. Plus que des femmes il s'est préoccupé de son avenir, et si, un temps, il a cru se faire une situation dans les affaires, ce n'a été là qu'un incident. Pendant ces quatre années, il a complété sa culture. N'a-t-il pas formé le projet « *d'acquérir* (comme s'il suffisait de le vouloir pour réussir!) *la réputation du plus grand poète fran-*

çais »? Mais dans quel genre? Il n'est pas très fixé encore. Il veut écrire tour à tour un *Paradis Perdu*, un *Art d'aimer*, un *Hamlet*, des comédies : *Selmours*, *Letellier*, *Les deux hommes*. Ébauches, projets, brouillons foisonnent dans ses cartons, qu'il reprendra sans cesse jusqu'en 1816. Il s'intéresse surtout au théâtre, lit Cailhava (*Art de la Comédie*), compose un traité *de l'Art de faire des comédies*, rédige deux commentaires sur Molière et une étude sur le Rire, toute imprégnée des théories idéologiques. Il reste classique, — d'un classicisme du reste assez cosmopolite : les leçons de Dubois Fontanelle l'ont marqué, il ne jure que par la Harpe et Cailhava, mais déjà il aime et comprend Shakespeare. Il enrichit ses connaissances, se met au grec, à l'anglais, tâche de « *dégagnoniser* » son goût, de « *desrousseauiser* » son jugement, cherche, en un mot, à s'affranchir de toute influence scolaire. Comme il songe au théâtre, il fréquente des artistes, rencontre Talma et Mlle Duchesnois, prend des leçons de déclamation, devient un assidu des Français, cabale pour ou contre les comédiennes en vogue. Il s'enthousiasme plus encore pour l'Idéologie : Condillac, Helvétius, Cabanis, Destutt de Tracy, deviennent ses livres de chevet. Il se fait leur propagandiste. Il essaie de former sa sœur Pauline aux idées des nouveaux philosophes, multiplie, dans ses lettres, les dissertations doctorales — et pédantes — pour la convaincre. Il prend très au sérieux ce rôle de pédadogue. Quant à lui, de ces lectures il tire quelques préceptes fondamentaux qui désormais dirigeront sa pensée : nous ne connaissons rien que par les sens; nous n'agissons que par intérêt; l'analyse seule nous permet d'apprendre et de juger.

Partant de ces principes et appliquant cette méthode, il se fait fort de régler ses actions, de connaître et de juger ses voisins, et de parvenir à la gloire, fût-ce à leurs dépens, en agissant sur eux.

Mais il ne peut appliquer ces règles sur-le-champ. En octobre 1806 il est nommé adjoint provisoire aux commissaires des guerres. La Grande Armée entre en campagne. Adieu les lettres et le théâtre ! Stendhal gagne l'Allemagne.

III

Stendhal fonctionnaire.
Ses campagnes. Ses premiers voyages en Italie.
(1806-1814)

Put-il assister, comme il l'affirme, à la bataille d'Iéna? Il est permis d'en douter : ses déclarations sont en contradiction formelle avec les faits. Du moins fut-il témoin, le 27 octobre 1806, de l'entrée de Napoléon à Berlin. Il fut alors envoyé, sous l'intendant des domaines, administrer une province allemande. Il séjourna à Brunswick d'où il ne s'échappe, de novembre 1806 à novembre 1808, que pour de rapides voyages à Paris, Berlin et Hambourg. Il est nommé intendant des domaines de l'Empereur, puis adjoint titulaire aux commissaires des guerres. Il a les satisfactions du pouvoir et les plaisirs de vanité les plus grands. C'est un personnage : ne lui donne-t-on pas du « Monsieur l'Intendant »? Il profite des avantages matériels et des marques d'honneur que lui valent son titre et sa situation en pays conquis. A défaut de la gloire militaire, il se prend à rêver celle des administrateurs, d'un Daru, d'un Gaudin, d'un Lezay-Marnesia : sera-t-il « M. le Préfet » ou « M. le Conseiller d'état »? L'un ou l'autre, sans doute, et, peut-être l'un après l'autre.

Il vit des heures agréables, sans grands soucis professionnels, excursionnant au Brocken en aimable compagnie, étudiant l'état d'âme des Allemands, des Allemandes surtout, et courtise la tendre, la sentimentale Mina de Griesheim qui ne l'empêche pas de pousser assez loin ses expériences. De tout cela il ne gardera que de bons souvenirs qu'il notera, plus tard, dans *De l'Amour*.

Il est à peine de retour à Paris en 1808 qu'il doit repartir, en avril 1809, pour l'Autriche : on ne lui a laissé que le temps de reprendre goût à la vie de dilettante qu'il aime et qu'il pourrait désormais mener à son gré. A nouveau, par Neubourg, Ingolstadt, Ebersberg, il suit l'Empereur, séjourne à Vienne de mai à novembre, fait la cour à celle qu'il appelle tour à tour Alexandrine Petit ou la comtesse Palfy, puis regagne Paris où on le retrouve en janvier 1810.

Il continue, aidé par sa connaissance chaque jour plus profonde du cœur humain, à pratiquer « la chasse au bonheur », en même temps qu'à tenter de donner forme littéraire à son expérience. Cela le console de ne pas réussir, entre deux passades, la conquête de la comtesse Palfy, la femme de son protecteur, Pierre Daru. La fortune lui sourit enfin : en août 1810 il est nommé auditeur au conseil d'état, puis inspecteur de la comptabilité du mobilier et des bâtiments de la couronne, titres et fonctions qui lui laissent la plus grande liberté tout en lui ouvrant les perspectives les plus dorées. A Paris, où il réside en 1810-1811, il mène grand train, soigne sa toilette, a pour maîtresse une actrice de l'Opéra-Comique, « *le petit ange* », Angelina Bereyter, conduit un cabriolet, est reçu dans

le monde, et réalise un projet depuis longtemps caressé : il peut, en septembre, gagner l'Italie dont il garde la nostalgie, triomphe en quelques instants d'Angela Pietragrua — il est plus averti qu'en 1800! — visite, après Milan et la Lombardie, la Romagne, la Toscane, Rome et Naples, et rentre en France, enthousiasmé.

Il n'y reste pas : les boulevards, les restaurants à la mode, les théâtres et les actrices ne purent le retenir. La Grande Armée est en Russie. Il la rejoint, entre à sa suite dans Moscou, et connaît les horreurs de la retraite. On pourra lire dans les souvenirs de Mérimée et le livre de Chuquet mainte anecdote sur sa conduite en ces heures graves. Il fit bravement son devoir, montrant dans la panique générale le sang-froid le plus grand, et trouvant le moyen de relire Voltaire et de se raser chaque jour. Il vit là les tristesses de la guerre : il ne fit pas qu'en souffrir, comme ses compagnons; il sut, en bon élève des idéologues, les observer rigoureusement. Il se les rappellera quand il écrira la *Chartreuse*. Après un court passage à Paris, il revient en Allemagne, assiste en simple curieux, mais en curieux averti, à la bataille de Bautzen, réside à Sagan où l'appellent ses fonctions d'intendant et d'où il s'échappe pour courir de nouveau à Milan.

A son retour en France, à la fin de 1813, il est envoyé en mission auprès du sénateur de Saint-Vallier pour organiser la résistance en Dauphiné. Il fit preuve d'une réelle et intelligente activité. Mais, pour frapper ses compatriotes, il avait cru bon de s'anoblir et de signer les actes officiels « *De Beyle* », ce qui lui valut mainte moquerie dont il se vexa. De ses efforts pour

défendre une parcelle du territoire et pour galvaniser les énergies, on ne dit mot.

La chute de l'Empire ôtait à Stendhal tout espoir de devenir préfet et de poursuivre sa carrière, mais lui rendait sa liberté. Une troisième fois il revient à Milan, près de la Pietragrua. Le retour des Bourbons, les Cent Jours ne le troublent pas. Un jacobin tel que lui, — et un admirateur de Napoléon, — pouvait-il se commettre au service des Bourbons? Les lettres, le désir de la gloire littéraire, l'ont reconquis. A vrai dire, il n'avait que délaissé la littérature. Pendant ces années heureuses où il a été quelqu'un, où il s'est vu à la veille de réussir, où ses soucis d'argent se sont un instant évanouis, où il a pu faire figure dans le monde et mener la vie élégante qu'il aimait, il n'a pas renoncé à ses premiers projets. Il poursuit ses lectures. Il commence à écrire. Son premier livre paraît en 1814. Dès lors l'histoire de sa vie est, en grande partie, celle de ses œuvres. Son œuvre, M. Blum l'a justement remarqué, n'est qu'une « biographie franche ou détournée ».

IV

L'Italie.
Les premiers essais.
(1815-1821)

Son éducation, ses lectures l'ont orienté vers les recherches d'ordre psychologique. Il a, sans doute, multiplié les essais dramatiques. Aucun ne l'a satisfait : il s'est rendu compte de leur médiocrité. Il a voulu se donner une méthode d'invention et de composition, étudié les sources du rire, copieusement annoté Molière, il a remanié cent fois ses projets de comédie sans en terminer aucun : il s'est vite aperçu que les cadres classiques, trop nets, soumis à des règles trop strictes, n'étaient pas son fait, — et que la littérature n'est pas uniquement affaire de méthode et de volonté. Mais en même temps qu'il cherchait ainsi sa voie, avec quelque maladresse bien naturelle, il observait. Ce sont ces observations qu'il va mettre au jour en des livres aux formes d'abord mal définies où il pourra, pêle-mêle, utiliser ses souvenirs de lecture et ses réflexions de Français qui a su se dégager de tout caractère national pour mieux voir et pour voir impartialement ce qui l'entoure. Ses voyages ont enrichi et enrichiront encore son expérience.

En janvier 1815 il publie sous le nom de Louis-Alexandre-César Bombet ses *Vies de Haydn, Mozart et*

Métastase. D'emblée, il a trouvé sa manière. Il n'aura qu'à l'améliorer, à la rendre moins brutale, à atténuer ses outrances. La plus grande partie de son livre n'est qu'une traduction : « *On n'a pas noté avec exactitude toutes les idées pillées* », écrit-il. Et qu'il a raison de ne pas le faire! Que pourrait-il, dans ces pages, affirmer être de lui? Il pratique en maître le plagiat. Il utilise, sans se gêner, les œuvres — bien oubliées — de Carpani, de Schlichtegroll, de Winckler. « J'en lis qui sont du nord et qui sont du midi », pourrait-il dire avec le bonhomme; son éclectisme est grand. Il prend — et toujours prendra — son bien où il le trouve, en de poudreux manuscrits italiens comme en la *Gazette des Tribunaux*, dans André le Chapelain comme dans la conversation de Fauriel ou les potins que lui conte Mérimée. Mais, en classique qui s'ignore, ce qu'il emprunte ainsi, c'est le thème sur quoi sa riche culture et sa profonde connaissance de l'homme vont broder. Lui reprochera-t-on ce que l'on admire en Molière ou Racine? Cela lui vaudra des polémiques? Tant mieux! Il n'est pas de meilleur moyen de lancer un livre, et mieux valent des critiques, même cruelles, que le silence. Il aura les sarcasmes, et les protestations seront violentes. Mais le succès se fera désirer.

Il ne se borne pas, du reste, à copier ses devanciers. Il est tout autre chose qu'un traducteur ou qu'un plagiaire. Il brode sur les textes qu'il utilise, thèmes qui lui suggèrent les plus subtiles variations. Il jette un peu partout ses propres opinions. Sans doute n'ont-elles pas encore toute leur originalité; du moins révèlent-elles déjà les idées qu'il saura, plus tard, mieux dégager. Ce premier essai — trop peu personnel — n'of-

fre pas grand intérêt : il est la première œuvre de Stendhal : faut-il s'étonner d'y découvrir certaines maladresses, quelque inexpérience, voire une certaine banalité?

On ne saurait en dire autant de l'*Histoire de la Peinture en Italie*, parue en 1817, et signée M. B. A. A. (1), alors que, devenu Milanais, il a rompu avec la Pietragrua qui l'a trompé et mène, près du Dôme, la vie d'un dilettante. Il s'enivre de musique à la Scala et de discussions littéraires avec les jeunes tenants du romantisme, les Monti, les Silvio Pellico, les rédacteurs du *Conciliatore*. Il livre au public son second ouvrage, le premier en réalité qui soit de lui, cette *Histoire de la Peinture* où s'affirment des théories esthétiques d'une indéniable nouveauté. Il y songeait depuis 1811 quand, lisant l'œuvre de Lanzi avant de visiter les musées italiens, il avait conçu la possibilité de noter et de mettre en ordre les idées et les impressions que provoquaient en lui ces visites. Dès son retour à Paris, il avait, en sept mois, après un long travail de lectures et de traductions, pillant des critiques italiens, Lanzi, Vasari, mis sur pied une ébauche en douze volumes dont une copie, qu'il perdit, le suivit à Moscou. Il reprit ses brouillons en août 1814 quand il eut fini ses *Vies* de musiciens. Ils le consolèrent de se savoir — et avec quelle évidence! — trahi par la Pietragrua, — dont il eut le bon goût de rire. Il mit trois ans à polir son livre (il se préoccupait de son style plus qu'on ne le croit d'habitude) et en août 1817 il publia deux volumes. Ils ne répondaient qu'impar-

(1) M. Beyle, ancien auditeur.

faitement à leur titre puisque, après une introduction consacrée aux primitifs et de copieuses études sur le beau idéal, Vinci, Raphaël, Michel-Ange et le Corrège, Stendhal s'arrêtait court, se refusant ou renonçant à utiliser une masse de manuscrits dont on a donné depuis de judicieux extraits.

Cette *Histoire*, dit M. Arbelet, n'est qu'un « long et savant plagiat ». Les livres I et II sont un « centon de Lanzi »: pour étudier Vinci, Stendhal démarque Amoretti, Bossi, Venturi; pour Michel-Ange, Vasari. Il enrichit leurs vues, sans doute, mais saisit les idées et les faits où il les trouve. Autant de travail de moins pour lui. Son livre n'est qu'un résumé de ses lectures. On le lui a reproché. Peu importe, cependant, qu'il doive sa science à d'obscurs érudits, si ses idées sont bien à lui: et, alors même qu'il emprunte ces dernières, il les a si bien assimilées, il leur donne un tour si personnel, il les coordonne si habilement en un système nouveau qu'elles finissent par lui appartenir en propre. Admettons qu'il doive à l'abbé Du Bos et à Montesquieu la théorie de la race, du moment et de l'ambiance, ou que Mme de Staël et les rédacteurs du *Conciliatore* lui aient soufflé ses idées sur la relativité du beau qu'il allait si bien mettre en œuvre. Il reste que son livre révèle à la fois des goûts et des théories esthétiques qu'il est le premier à avoir défendus sous cette forme, — et nous ne parlons que pour mémoire de toutes les digressions qu'il se permet à propos de tout et de rien. Politique, religion, rien ne le laisse indifférent. Il mêle, dans les parties historiques, l'érudition, la critique d'art, les analyses morales. Il se préoccupe assez peu de donner à ses lecteurs des aper-

çus techniques, mais plutôt ses impressions personnelles, et nous apprend ainsi qu'il aime Vinci et Raphaël, qu'il comprend Michel-Ange, mais qu'à tous il préfère le Corrège. Sa méthode n'est pas celle de Fromentin. C'est une critique littéraire et morale que la sienne. Elle révèle sa personnalité, ce qu'il aime — le dessin — et ce qu'il ne comprend pas — la couleur. Il n'y faut pas chercher le ton doctoral d'un professionnel de la critique d'art.

Mais la partie neuve de son livre est celle où, étudiant le beau idéal, il pose dès 1817, avec plus de finesse que Mme de Staël, quelques-uns des principes du romantisme. Le génie de l'artiste, et par ce mot il faut entendre le musicien comme le peintre, l'homme de lettres comme le sculpteur, est, pense-t-il, conditionné par une série d'éléments qui le définissent, la race, le climat, le tempérament, l'éducation, les mœurs; il pose en principe, appliquant ici les méthodes de l'idéologie, qu'il ne peut donc y avoir un beau idéal unique, mais que l'art et la traduction esthétique des émotions humaines diffèrent selon les nations et selon les époques. Le dogmatisme figé des classiques lui semble une erreur. De la constatation facile de la perpétuelle modification des esprits et des mœurs, il tire un relativisme esthétique très souple : les arts évoluent avec le temps et selon les pays où ils se développent. Il n'y a pas de beauté idéale, mais une beauté relative, et donc diverses formes du beau qui changent sans cesse. Mais l'art a pour but le plaisir du public : les formes de ce plaisir évoluant, l'art ne saurait être immobile; il doit viser à satisfaire des goûts momentanés, et il ne peut y avoir de dogmes esthétiques.

L'artiste, quel qu'il soit, ne peut et ne doit connaître qu'une seule méthode : il utilisera les règles de la logique universelle (cette LO-GIQUE chère à Stendhal, dit Mérimée) au mieux de l'expression de sa sensibilité créatrice. Il sera nécessairement ainsi de son temps et, de la sorte, pourra flatter les goûts de ses contemporains, leur donner le plaisir qu'ils réclament, et connaître le succès.

Cette théorie, clairement exposée pour la première fois dans l'*Histoire de la Peinture*, s'inspire grandement des idées professées à Milan par les romanticistes. Elle pourrait se résumer, d'un mot, le relativisme ou l'opportunisme des lettres et des arts. Le mérite de Stendhal est de l'avoir judicieusement développée. Il la reprendra, au point de vue purement littéraire, dans *Racine et Shakespeare* : après avoir combattu, grâce à elle, le classicisme de Winckelmann et de Mengs, tenants du beau idéal artistique, elle lui permettra d'attaquer Auger, Andrieux, Viennet, défenseurs du beau idéal en littérature. La méthode des idéologues qui ruine la théorie des principes innés l'a conduit par le simple raisonnement à une théorie qui paraît expérimentale. Elle lui servira pour expliquer les conditions d'existence du roman ou du drame, la peinture du Corrège, la musique de Rossini et la naissance de l'amour. Qu'importe, après cela, qu'elle n'ait pas eu, d'emblée, l'influence des livres venus de Coppet?

*
* *

Stendhal, cependant, achève de s'européaniser. Il poursuit sa lente et féconde découverte de l'Italie et

des littératures étrangères. Il est revenu à Florence en 1814, il est allé à Vérone, Padoue et Venise en 1815, en 1816-1817 il séjourne à Rome. Son enthousiasme ne tiédit pas. Il a découvert sa seconde patrie, qu'il aimera au point de se dire Italien plus que Français, au point de lui consacrer seize années de sa vie, la moitié de son œuvre, et de ne rien aimer plus que les tableaux du Corrège, la musique de Cimarosa ou les ballets de Viganò. La mort de son père, en 1810 (dont il ne s'inquiète que parce qu'il se voit frustré de l'héritage sur lequel il comptait, et qui n'existe pas) ni un premier voyage en Angleterre ne le font renoncer à vivre à Milan d'une existence qui l'enchante. Il dépense peu, et c'est tant mieux pour sa bourse mal garnie; il goûte avec volupté la joie de pratiquer les mœurs italiennes, pleines d'abandon et si différentes des habitudes parisiennes. Le libéralisme, l'absence de préjugés, la bonhomie, le naturel, l'imprévu, la familiarité des Milanais, lui sont un perpétuel délice. Il a d'exquises relations. Il jouit de la vie. Il est pleinement lui-même. Son bonheur momentané s'extériorise dans un troisième ouvrage, *Rome, Naples et Florence,* où il utilise, semble-t-il, ses notes de voyageur.

Ce journal d'un officier de cavalerie allemand qui se promène en Italie, s'il nous révèle les impressions de Stendhal, ne saurait être consulté sans précautions pour tracer son itinéraire et apprécier son état d'âme. De l'Italie il ne connaît vraiment, en 1817, que Milan et la Lombardie. Ses séjours en d'autres villes ont été rapides. Il parle de bien des endroits où il n'est pas allé. Ici encore on le surprend utilisant ses nombreuses lectures. Il n'a pas découvert l'Italie. Mais en avait-

il la prétention? Il emprunte ses développements à ses devanciers, voyageurs tels que Lalande ou Millin, dilettanti comme De Brosses, écrivains comme Mme de Staël ou Gœthe, érudits tels De Potter ou Sismondi, voire à des journaux comme l'*Edinburgh Review*. Mais ces plagiats — ou ces réminiscences — (qu'on les appelle comme on voudra) n'empêchent pas l'œuvre d'être très personnelle. Elle doit cette qualité autant au style « libre et impertinent » si apprécié de Gœthe qu'à la vivacité, à la fantaisie des notations de l'auteur. Il multiplie les observations vivantes, les « choses vues », les anecdotes cueillies au hasard des conversations dans une loge au théâtre, au café ou sur le corso, et il réussit à donner ainsi un tableau fort agréable et nullement pédant de la vie facile que, malgré les premiers grondements révolutionnaires, malgré le despotisme autrichien ou romain, l'Italie connaissait en 1821. Il peint finement la réaction qui a suivi la chute de l'Empire, l'inquisition de la police et du clergé, les craintes justifiées de nombre d'Italiens, et en même temps l'éveil, en politique comme en littérature, d'idées nouvelles, la naissance du carbonarisme comme l'existence insignifiante de nombre de gens et la recherche des plaisirs faciles que l'on goûte dans l'amour et la musique. Il s'enchante de la diversité des spectacles qui s'offrent à ses yeux, de l'épicurisme tranquille des habitants, mais se plaît aussi à évoquer l'Italie ardente et passionnée du passé, celle du Moyen-Age, celle aussi de la Renaissance — et de tout cela il conclut qu'il assiste à une secrète transformation. Livre infiniment curieux, *Rome, Naples et Florence* n'a peut-être qu'une valeur documentaire assez limitée,

qu'une médiocre qualité littéraire : on y voit, du moins, Stendhal s'essayer à juger, pertinemment et sur des faits précis, le pays qu'il devait peindre magistralement dans la *Chartreuse*.

En même temps qu'il écrivait ainsi ses souvenirs de voyage, il projetait, pour répondre à un ouvrage posthume de Mme de Staël où l'Empereur était violemment attaqué, une *Vie de Napoléon* à laquelle il travailla de 1817 à 1821, sorte de recueil d'*anas* puisés de toutes mains qu'il ne put réussir à faire imprimer et qu'il dut abandonner. M. L. Royer vient d'éditer ce travail où, sous les emprunts de toutes sortes, perce déjà l'esprit critique de Beyle. Il devait, vingt ans plus tard, reprendre ce projet — pour le laisser une seconde fois inachevé.

*
* *

Ces premiers travaux littéraires ne suffisaient pas à l'occuper. Il écrit, sans doute, mais il sort beaucoup, se mêle à la vie milanaise, et y connaît à la fois les jouissances sentimentales les plus douces et les plus cruelles comme les plaisirs intellectuels les plus vifs.

Ses premières expériences amoureuses n'ont pas assouvi sa soif d'aimer. S'apaisera-t-elle jamais? Il rencontre dans les salons où il fréquente une jeune femme dont il s'éprend éperdument. Mathilde Viscontini, qu'il appelle Métilde, séparée de son mari, le général Dembowski, éveille en lui le sentiment le plus tendre. Il essaie, en vain, de se faire aimer de cette belle âme un peu dure. Le roué qu'il se croyait devenu se mue en le plus platonique des amants. Il ne songe guère à mettre en œuvre certains principes assez

agressifs du « catéchisme » qu'il avait composé à ses débuts. La pensée de froisser si peu que ce soit celle qu'il désire ne lui effleure même pas l'esprit. Il rêve d'un amour pur, à la Werther. Il connaît tour à tour les espoirs les plus grands et les plus effroyables déceptions. Métilde, inquiète des allures bizarres de ce Français qui la poursuit, qui rôde la nuit sous ses fenêtres, espérant la voir soulever son rideau pour le suivre des yeux, se refuse à l'écouter. Il a beau la supplier, risquer les démarches les plus inconsidérées, comme de suivre, déguisé, Métilde à Volterre, et peut-être de la compromettre, il n'obtient pas la moindre faveur. Jusqu'au mois de mai 1819 il pourra espérer contre tout espoir ; après sa course à Volterre il n'aura même plus cette consolation.

Le souvenir de Métilde ne cessera plus de le hanter. Sa passion, plus virile et plus profonde que celle qu'il éprouvait jadis pour Victorine Mounier, le fera souffrir. Il ne s'est pas agi pour lui d'une amourette que font oublier les plaisirs et les occupations de la vie, ni d'une passion sensuelle dont on peut se divertir, mais de la tendresse la plus sérieuse, d'un amour qui devait être le plus triste et le plus vivace, le plus émouvant de ceux qu'il éprouva, et le plus doux peut-être justement parce que rien n'en vint ternir la pureté. Pris d'une pudeur qu'il ne témoigne pas d'habitude à l'égard de ses maîtresses ou de ses amies, Stendhal, dans ses papiers intimes, ne dira rien ou peu de chose de sa tendresse pour Métilde, — même sous forme d'abréviations mystérieuses comme il aimait en employer. Mais le meilleur de ces mélancoliques souvenirs passera dans ses livres, aussi bien dans une étude idéologique

comme *De l'Amour* (« *Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir*, dit-il, *quand je crois avoir noté une vérité* »), que dans ses romans : *le Rouge* ou *Lucien Leuwen*, dont les héroïnes, Mme de Rénal ou Mme de Chasteller, rappellent la Milanaise qu'il aima vainement, et plus encore la femme réservée mais non irréductible qu'il eût voulu trouver en Métilde.

Malgré de fréquents voyages au lac de Côme, à Florence, à Bologne, puis à Grenoble où l'appelle en 1819 la mort de son père, il ne quitte presque pas Milan où le mouvement romanticiste est en plein essor. Les jeunes écrivains italiens, les Manzoni, les Pellico ou les Visconti, menaient depuis 1816 une âpre campagne en faveur des principes soutenus par Mme de Staël. Ils leur donnaient un caractère très nettement national et politique. Il se trouvait que leurs théories étaient celles-là mêmes que Stendhal avait exposées dans ses *Vies*, dans son *Histoire de la Peinture*, dans *Rome, Naples et Florence*, et qu'il avait retrouvées, développées, dans un périodique anglais, l'*Edinburgh Review*. Il était donc en parfaite communion d'idées avec eux; il les fréquentait, se mêlait à leurs discussions, y ajoutait son mot. Il voulut prendre sa part de la lutte. N'était-ce pas la meilleure façon de montrer qu'il s'était fait Italien ? Au plus fort de la querelle on le voit se ranger aux côtés des rédacteurs du *Conciliatore*. Architecture, sculpture, théâtre, dans toutes les branches de la vie intellectuelle les règles classiques sont discutées et âprement critiquées. Plaquettes et pamphlets se multiplient. Stendhal se joint aux romanticistes, ses amis; il ébauche — mais sans les publier — divers projets d'articles : une réponse au critique

italien G. G. Londonio qui se demandait « *Qu'est-ce que le romanticisme?* », deux opuscules sur les périls que court la langue italienne (1818) et sur le romanticisme dans les beaux-arts (1819), — courts articles, écrits en français ou en italien (il se faisait aider en ce cas par son ami Vismara) où il tentait une claire synthèse des idées objet de toutes les discussions. Et dans la fièvre du travail, il essayait — inutilement — d'oublier que Métilde le dédaignait.

Mais sa présence à Milan, inexplicable pour beaucoup, ses allures volontairement bizarres, ses fréquentations et ses paradoxes ne pouvaient pas ne pas alarmer la police autrichienne, très spouçonneuse et qui, devant des symptômes inquiétants, redoublait de vigilance. On le fit passer auprès de ses amis pour un espion — et les salons se fermèrent devant lui. Il ne comprit pas, d'abord; son émotion, sa douleur, furent grandes. En vain il essaya de lutter. On lui fit entendre que c'était inutile. Ses meilleurs amis étaient harcelés par la police, lui-même était surveillé, sa correspondance épluchée. Il se crut menacé. Il partit. En juin 1821, désolé, il reprit le chemin de la France. Il dut, quand il vit Pellico emprisonné au Spielberg, s'en féliciter plus d'une fois.

V

Retour a Paris.

(1821-1830)

Durant dix ans il mène alors à Paris la vie d'homme de lettres. A plusieurs reprises, trois fois au moins, peut-être quatre, il subira l'attirance de l'Italie et partira pour Rome ou pour Milan. En 1821 et en 1826 il ira, quelque temps, séjourner en Angleterre, où il était allé déjà en 1817. En réalité il ne quitte Paris que pour de courts voyages : il connaît des heures agréables, moins douces, sans doute, que ses heures milanaises, parce qu'assombries souvent par les soucis matériels et l'insuccès persistant de ses livres, mais ensoleillées par le travail, l'amitié et quelques amours.

Sans parler de sa correspondance qui, convenablement datée, permet de le suivre pas à pas, ses *Souvenirs d'Égotisme*, où il a brossé à grands traits le tableau de son existence à cette époque, nous renseignent amplement sur ses occupations et ses plaisirs. Certains de ses contemporains, Delécluze surtout, ont laissé sur lui de curieux souvenirs, et, à défaut d'une étude complète et détaillée à écrire encore, les travaux de divers érudits, utilisant les moindres documents, nous disent ce que furent ces années.

Sans doute ressent-il au début quelque amertume à

songer à Milan, à regretter Métilde. Mais très vite il est repris par le mouvement de la vie parisienne : promenades sur les boulevards, lecture des journaux, discussions au café ou au restaurant, parties fines aux Frères Provençaux avec le docteur Koreff, Musset, Delacroix, Sutton Sharpe ou Mérimée, soirées au théâtre ou dans les salons où il était reçu, — ceux de M. de Tracy, de Cuvier, de Mme Cabanis, de Mme Ancelot où ses paradoxes faisaient scandale, — soupers chez la Pasta où il entend parler milanais et mange les plats italiens qu'il aimait, et, plusieurs fois par semaine, réunions d'hommes chez Delécluze où il retrouve les partisans du romantisme, — au moins certains d'entre eux : Vitet et Mérimée, Stapfer et J.-J. Ampère, Loewe-Weimar et Jacquemont. Existence prenante et ardente où il dépense sa verve. N'étaient les soucis pécuniaires, — ils sont graves : que de plans il fait pour assurer son existence! que de budgets, minutieusement équilibrés et qui se trouvent, soudain, en déficit! — il connaîtrait à nouveau le bonheur qu'il a goûté au beau temps de l'Empire. Mais ces soucis iront s'aggravant : il n'a pour vivre que sa demi-solde et de maigres rentes (ses livres lui rapportèrent peu (1), en effet, quand ils ne lui coûtèrent pas). De là des rancœurs, des minutes de découragement, poignantes à ce point que l'idée de la mort, et, peut-être, du suicide, le hantait. Ne le voit-on pas sans cesse occupé à faire et refaire des testaments où perce le plus sincère découragement? Quand tant d'autres réussissaient si vite et si bien, pourquoi échouait-il, lui? Les triomphes

(1) 5700 francs de 1814 à 1842.

bruyants d'un Hugo ou d'un Lamartine, la notoriété déjà grande d'un Mérimée, comparés à ses échecs l'humiliaient et l'énervaient. Son amour pour la comtesse Curial — Menta — ou pour Mme Azur — Alberte de Rubempré —, son amitié pour Mme Gaulthier, ne le consolent pas de ses ennuis. Il faut vivre! Il se vit obligé, vers 1828, de chercher un emploi dont les émoluments lui permettraient de ne pas mourir de faim, car, à la lettre, il en était là. De quel sourire amer se plissait son front quand il songeait aux rentes que devait lui laisser son père ! ou quand il voyait, près de lui, s'enrichir les bourgeois! Il crut un instant, en 1829, obtenir une place de Charles X. Les ministres de Louis-Philippe devaient la lui donner.

Cependant il continuait à écrire, obstinément.

En 1822 il publie un des livres les plus composites qu'il ait laissés, ce *De l'Amour* où, sous une forme discrète, il laissait percer la douleur que lui avait causée son échec près de Métilde, en même temps qu'il exposait, en fidèle de Cabanis et de Destutt de Tracy, toute une idéologie de l'amour. L'œuvre avait été conçue dès 1820. Elle devait être pour Stendhal un moyen de se rappeler le pays qu'il regrettait et traiter surtout des formes que l'amour prend en Italie. Mais elle se grossit d'observations étrangères aux expériences sentimentales ou aux souvenirs de l'auteur, surtout d'emprunts copieux aux ouvrages les plus divers.

La première partie en est constituée par une analyse de l'amour, de sa naissance, de ses traits essentiels où s'unissent idéologie et autobiographie discrète. Bien des pages ne sont que des souvenirs de Milan et surtout de poignantes confidences sur l'état d'âme de Beyle

alors qu'il adorait Métilde : le lecteur averti peut y suivre la naissance et les péripéties de sa passion. Il découvrira pourtant, sous les souvenirs, une des études les plus délicates et les plus fines qui aient jamais été écrites sur l'amour, et la fameuse et si jolie théorie de la cristallisation. L'intérêt de l'analyse psychologique se double de la mélancolie contenue qui est un des caractères les plus émouvants de ces pages, et de la vérité des observations que Stendhal justifie par des anecdotes cueillies, durant ces années d'Italie, au hasard des rencontres, et qu'il notait, dit-il, sur des cartes à jouer. La seconde partie, bourrée d'emprunts aux auteurs le plus divers — le pharmacien de l'Empereur, Cadet de Gassicourt; des voyageurs : Duclos, Birbeck; des érudits : Raynouard, Fauriel; un troubadour : André le Chapelain; des journaux : l'*Edinburgh Review*; des moralistes : la Bruyère, Chamfort; des philosophes : Cabanis, Tracy, — est une étude, conduite selon les méthodes de la pure idéologie, sur l'amour tel qu'il varie selon les pays, les tempéraments, les mœurs, les gouvernements (on reconnaît là une idée chère à Stendhal). Elle se termine par de curieux développements sur le mariage, le divorce et l'éducation des femmes. Dans un *Appendice* et des *Fragments divers*, Beyle parle de tout autant que de l'amour et déverse une foule de notules parfaitement étrangères souvent à son sujet, dont on se demande pourquoi elles se trouvent là.

Si dans le premier livre (où, très vite, il oublie sa prétention d'exposer idéologiquement toutes les formes du sentiment amoureux en fonction des tempéraments) il a su tracer une étude extrêmement subtile

de l'amour passion (1), et, comme pour la peinture et la musique, démontrer qu'il n'y a pas une beauté féminine idéale, mais que chacun aime en la femme qu'il désire ce qui lui plaît personnellement, — dans le second en revanche, ses observations sur les différentes formes de l'amour en différents pays, malgré des pages fort curieuses, manquent un peu d'intérêt : la forme assez lourde n'aide pas à la lecture. L'attention ne se réveille qu'aux chapitres consacrés au mariage, chapitres d'une indéniable nouveauté encore qu'ils fussent en partie traduits de l'*Edinburgh Review*. Essai d'idéologie, *De l'Amour* est un livre assez hybride. Stendhal n'a pas réussi à écrire le traité savant qu'il voulait composer. Mais on ne le regrette pas. Ses velléités scientifiques n'ont pas toujours triomphé du désir qu'il eut de laisser parler son cœur. De là le caractère maladroit de l'œuvre, qui n'est ni une autobiographie ni une étude impersonnelle. Trop souvent les observations de Stendhal sont faussées par ses impressions ; troublé par sa tendresse pour Métilde, il écrit un peu « le livre de l'amour imaginaire ». Surtout l'œuvre est décousue et mal ordonnée. De là, sans doute, autant que du caractère composite de l'ensemble, l'insuccès de l'ouvrage : il n'eut, en onze ans, que dix-sept lecteurs ! *De l'Amour* reste pourtant un témoignage important sur l'état d'esprit de l'auteur en 1820 : il révèle, en celui que l'on voit trop souvent comme un Don Juan féru de cynisme et d'amours à la hussarde, un Wer-

(1) On a très justement noté qu'il ne parle pour ainsi dire pas de l'amour physique, élément important de la passion, pourtant, surtout pour les idéologues, ses maîtres. C'est qu'il est alors dominé par le souvenir de Métilde.

ther éperdu de tendresse et d'amour sentimental qu'un regard, un geste, un mot suffisent à ravir d'enthousiasme, un silence, à désespérer. Et les remarques les plus fines, les observations les plus justes y abondent.

Stendhal, malgré l'amer plaisir qu'il pouvait y trouver, ne s'attarda pas à évoquer ses souvenirs d'amant malheureux. Ses relations et ses goûts le jetaient dans le tumulte de la vie quotidienne; à leur défaut la nécessité d'augmenter des revenus insuffisants, qui le forçait à tenter de vivre de sa plume, l'y eût contraint. Il se fait chroniqueur.

De 1821 à 1830 il multiplie les articles de toute espèce, littéraires, bibliographiques, artistiques, musicaux ou mondains et les donne à différentes revues de Londres et de Paris. Entre 1822 et 1826 il collabore ainsi à divers journaux anglais, le *Monthly Magazine*, le *London Magazine*, le *Paris Monthly Review*. L'actualité de sa *Vie de Rossini* et de son *Racine et Shakespeare* le mettent en vue, et il publie dans le *Journal de Paris et des départements* entre août et décembre 1824 une série d'articles sur l'exposition, dans le *Journal de Paris* les *Notes d'un dilettante* sur les représentations du théâtre italien (septembre-décembre 1824). En 1827-1828 il donnera plusieurs articles au *Globe*; en 1829-1830, alors qu'il aura publié son premier roman, il fait paraître, dans la *Revue de Paris*, trois nouvelles, et ce sont : *Vanina Vanini*, *le Coffre et le Revenant* et le *Philtre*. C'est là un aspect encore très mal connu de l'activité de Stendhal. Miss Doris Gunnell et le signataire de ces lignes préparent, pour l'édition Arbelet-Champion, la publication des articles parus dans les revues anglaises. La première a pu retrouver dans ces

périodiques, sous les noms et les pseudonymes les plus fantaisistes, les notes publiées par Stendhal. Mais on sait que certaines d'entre elles avaient paru en même temps en France, dans la *Revue Britannique* par exemple, et la découverte ou l'identification de ces pages, inédites ou peu s'en faut, est compliquée. Un dépouillement minutieux de la presse libérale et romantique entre 1821 et 1828 donnerait ample moisson de documents, semble-t-il. On s'emploie à la mener à bien. Il y a là matière à de longues recherches : elles peuvent être fructueuses. En attendant que soient découverts, si on les découvre, les articles qui éviteraient de retraduire en français les textes anglais, on peut dire, à la fois d'après ces derniers, d'après les textes indûment publiés dans la *Correspondance* sous la forme de lettres à Stritch (1), et ceux parus dans les *Mélanges,* qu'il y a là de curieuses pages. Qu'il s'agisse d'opéra ou de peinture, de livres ou de statues, on y découvre un Stendhal reporter, juge très personnel des événements quotidiens qui agitent le Tout-Paris : faits divers mondains ou politiques, anecdotes plaisantes ou simples potins, premières représentations, événements littéraires, apparition d'œuvres nouvelles, lui fournissent une riche matière. Il tient ses lecteurs au courant de tout ce qui se passe à Paris, apprécie très librement, paradoxalement parfois, ce qu'il voit, ce qu'il lit, ce qu'il entend. Il signale, sans doute, bien des faits insignifiants, bien des livres aujourd'hui totalement oubliés mais qu'on discutait

(1) Signalons ici que l'on n'a pu encore percer l'identité de ce mystérieux correspondant de Stendhal.

alors passionnément, — les communions du maréchal Soult ou la publication des œuvres de Ségur! Ces notes n'en sont pas moins un témoignage bien suggestif sur l'activité intellectuelle et la vie du Tout Paris entre 1820 et 1830 — et sur les goûts de Stendhal qui se plaint de la pauvreté de notre littérature, trop vertueuse à son gré, critique Chateaubriand et sacre Béranger grand poète!

Il avait retrouvé un Paris bien différent de celui qu'il avait habité sous l'Empire. Les querelles littéraires qu'il avait connues à Milan étaient alors dans toute leur nouveauté en France. Le romantisme à ses débuts restait encore, il est vrai, un mouvement catholique et monarchiste, dirigé en grande partie par la *Société des Bonnes Lettres*, émanée de la Congrégation, et par le *Conservateur littéraire*. Stendhal, idéologue et jacobin, ne pouvait y adhérer ni politiquement ni littérairement. Il ne fut d'abord qu'un spectateur attentif et désabusé qui constatait et déplorait la médiocrité de la production théâtrale, car il s'intéressait toujours au théâtre plus qu'à tout autre genre ; il n'était pas des soirées de l'Arsenal et ne fit jamais danser Marie Nodier.

En 1822 pourtant un événement fortuit provoqua la rupture décisive entre classiques et romantiques, puis des divisions parmi ces derniers mêmes. Stendhal se jeta dans la mêlée. Une troupe anglaise était venue à Paris jouer Shakespeare en anglais. Les libéraux virent là une insulte à leur patriotisme, — le souvenir de Waterloo les blessait encore; les classiques ne purent supporter la représentation de pièces que les romantiques portaient aux nues et qui violaient déli-

bérément les principes de Boileau, de La Harpe et de Geoffroy. On siffla de part et d'autre pour des raisons différentes les acteurs étrangers et l'auteur qu'ils jouaient. Stendhal ne put se tenir de crier son indignation contre cette attitude du public. Il le fit en deux articles du *Paris Monthly Review* qui, repris et développés, parurent en mars 1823 sous le titre significatif : *Racine et Shakspeare*. Il ne s'agissait là que d'une polémique assez étroite encore. L'affaire allait rebondir.

En attendant de revenir sur une question qui lui tenait à cœur, Stendhal profite de l'arrivée à Paris, en novembre 1823, de l'auteur du *Barbier de Séville* pour lancer une *Vie de Rossini* qui eut un succès d'à-propos. Tout en puisant de toutes mains, et en traçant une amusante biographie d'un musicien qu'il admirait, Beyle, comme dans la *Peinture* et *De l'Amour*, défendait, à propos de la musique cette fois, les théories qui lui étaient chères, niait à nouveau l'existence du beau idéal, et surtout, dans une facile improvisation, sans aucun pédantisme, affirmait ses goûts musicaux comme il l'avait fait de ses goûts en peinture ou en sculpture. Son demi-succès l'encouragea.

En 1824 la querelle entre romantiques et classiques, assez discrète jusque-là, éclatait au grand jour. La *Muse française*, qui commençait à paraître, développait des théories contre lesquelles s'insurgèrent les classiques. Le 24 avril, dans un discours prononcé devant l'Académie française, Auger partait en guerre contre la jeune école. Stendhal lui répondit avec une ironie piquante. On se souvient du début si joliment impertinent : « *Ni M. Auger ni moi ne sommes connus...* »

Dans son premier *Racine et Shakspeare*, il avait repris les thèses des romanticistes : le but de la littérature est de donner au public le plus grand plaisir possible à un moment donné ; la querelle se bornant alors à la question théâtrale, il avait reproché au théâtre français de 1820 de n'être qu'une froide école d'éloquence, de respecter des règles périmées incapables de donner à une pièce un air de vérité, de ne pas renoncer à l'alexandrin, ce « *cache-sottise* », de rester fidèle, en un mot, à une esthétique heureuse, peut-être, au temps de Louis XIV, mais dépassée, depuis longtemps, en 1820 et donc condamnée à la stérilité. Dans sa seconde plaquette, aussi amusante et plus poussée que la première, il revient sur la même question, et se bornant toujours à parler théâtre, négligeant systématiquement toutes les autres formes littéraires, il esquisse une théorie du drame en prose, historique ou contemporain, dégagé de toutes les règles classiques, — du Shakspeare « *tout pur* » — un drame qui soit, comme Stendhal concevra plus tard le roman, un « *miroir* ». Toutes théories qui furent mises en œuvre dans le *Clara Gazul*, la *Jacquerie* de Mérimée, les *Scènes historiques* de Vitet. Mais les excès du mélodrame et la préface de *Cromwell* empêchèrent ce court pamphlet d'avoir sur-le-champ une influence profonde. Aurait-il pu en avoir une? C'est peu probable. Stendhal était incapable de réaliser lui-même ses théories, ses amis ne le pouvaient pas davantage. Le nom de Hugo allait rallier les novateurs. *Hernani* réhabilita, pour un temps, malgré Stendhal, le drame en vers.

*
* *

Comme il s'était mêlé à la querelle romantique, Stendhal ne put se tenir de ne pas répondre aux articles que publiait alors le *Producteur* sur les industriels et le développement des affaires en France. Ulcéré de ses insuccès et de ses difficultés pécuniaires, il lança un court pamphlet, *D'un nouveau complot contre les Industriels* — où il se plaignait des conditions de vie auxquelles étaient réduits les écrivains dans une société issue de la révolution. L'ouvrage (1825) ne fit pas plus de bruit que ses aînés.

Devant ces échecs répétés, Stendhal se rendit compte qu'il lui fallait, pour forcer l'attention, changer sa manière, renoncer aux essais où il donnait libre cours à sa fantaisie et adopter un genre qui plût au public. Mais que choisir? Le théâtre? Beyle était assez sincère avec lui-même pour se dire, après tant de vaines tentatives, tant de projets et d'ébauches inachevées, tant de rêves irréalisés, qu'il n'avait l'étoffe non pas même d'un Racine, d'un Molière ou d'un Shakespeare, mais, plus simplement, d'un Dancourt ou d'un Goldoni. Ne notait-il pas, d'ailleurs, dans ses papiers : « *Impossibilité de la comédie depuis la Révolution* »? Il ne croyait plus à l'avenir du théâtre. La poésie était lettre morte pour lui. Aucun espoir de suivre dans la voie glorieuse où ils avançaient déjà un Dumas, un Vigny, un Hugo ou un Lamartine dont, bien qu'il les dédaignât, il devait reconnaître les succès. Restait le roman. Depuis les grandes œuvres du XVIII[e] siècle, — la *Marianne* ou le *Paysan parvenu*, les volumes interminables de l'abbé Prévost, ou de Restif de La Bretonne, la

Nouvelle Héloïse, depuis Richardson et Gœthe, c'était là un genre non pas dédaigné du public mais quelque peu négligé par les écrivains : ni *Atala*, ni *René*, ni les *Natchez*, n'étaient des romans au vrai sens du mot. *Adolphe* ou *Corinne* n'étaient que des accidents dans la carrière de B. Constant et de Mme de Staël. *Obermann* avait eu peu de succès. Quant aux *Bug Jargal*, aux *Cinq-Mars*, si Stendhal avait assez de perspicacité pour se rendre compte de leurs gaucheries, il était assez au courant de la « chose littéraire » pour voir leur succès, celui des romans pour « *femmes de chambre* » (il pensait aux œuvres, bien oubliées, de M. de la Mothe-Langon), ou celui des traductions de W. Scott, et se demander si là n'était pas le chemin à suivre. C'est, peut-être, aux romans de Mme de Duras, à *Édouard*, à *Ourika*, et à leur succès dans le monde élégant que nous devons ceux de Stendhal (1). Est-ce par goût des analyses psychologiques (il notera aux marges du *Rouge* : « *On ne peut plus atteindre au vrai que par le roman* »), ou par intérêt bien compris qu'il va se donner à un genre nouveau pour lui? Problème impossible à résoudre. Il est un fait certain : il n'y renoncera plus, sauf pour écrire les *Promenades dans Rome*, les *Mémoires d'un Touriste*, et ses souvenirs. Il a trouvé sa voie.

Dans le vaste champ où il va tracer son sillon, il s'éloigne des parcelles déjà exploitées. Malgré son admiration pour W. Scott, malgré son goût pour les ana-

(1) Il insiste, dans une lettre à Salvagnoli sur le goût du public pour les romans : on les loue, dans les cabinets de lecture, un sou par jour et par volume, au point que les libraires, pour gagner davantage, « *écartèlent* » ces livres.

lyses sentimentales, il n'adopte ni la forme du roman historique, ni celle du roman purement psychologique, toutes deux déjà remises à la mode. Sa passion pour l'histoire ne saurait se satisfaire de reconstitutions factices : à la vérité des décors, au bric-à-brac de la mise en scène, il préfère la notation précise des gestes et des pensées, et le souci de la couleur locale ne le tracasse pas. Il répugne aux descriptions à la Chateaubriand : foin des *Martyrs* ou des *Natchez* ! Toujours fidèle aux doctrines qui lui ont dicté sa méthode de critique ou d'essayiste, il voit dans le roman un moyen commode de faire presque scientifiquement l'analyse psychologique des âmes tout en substituant à la sécheresse d'une étude didactique le mouvement d'un récit. Il va donc transporter dans ce genre les procédés de l'idéologie. Les règles ou la mode lui importent peu. Qu'il est loin du roman à la W. Scott, du récit exotique ou de la confession à la manière de Sénancour ! Il lui suffit qu'un roman soit « *un miroir qu'on promène le long d'un chemin* » : s'il est sincère, s'il est impartial, s'il est vrai, il sera bon. Et le caractère essentiel de son œuvre romanesque est bien d'être vraie, d'une vérité psychologique et sociale surtout : Il se préoccupera moins de raconter que d'analyser, mais il racontera pourtant ; l'intrigue lui importe peu, mais il ne la supprime pas. Il la cueillera au hasard de ses lectures dans un roman contemporain (*Armance*), un journal (1) (*Rouge et Noir*), un manuscrit qu'on lui

(1) « *M. de Stendhal n'a rien inventé* », avoue-t-il lui-même du *Rouge*, dans une lettre à Salvagnoli, « *ce roman n'en est pas un* ». Cf. sur ce point de judicieuses réflexions de L. Blum et de R. Boy-

confie (*L. Leuwen*), en de vieux manuscrits (*Chroniques italiennes*, *Chartreuse*), ou dans ses propres souvenirs. L'essentiel pour lui est d'étudier des sentiments, et de noter les gestes, les actes qui les extériorisent. Ses romans seront, pour employer le jargon du cinéma, des « documentaires » bien plus que des œuvres d'imagination ou des récits romanesques. Le « *beau idéal* » qu'il se propose est « *le naturel* ». Et c'est par là qu'il décevra bien des lecteurs.

Sa négligence à cet égard est extrême. Il écrit sans s'attacher à un plan rigoureux (« *Faire un plan me glace* », écrivait-il), notant les détails au fur et à mesure qu'ils lui sont suggérés par l'évolution naturelle et non inventée des sentiments de ses personnages, se réservant d'élaguer ou de développer en revoyant ses manuscrits. De là souvent des maladresses dans la composition, des redites, de longs développements sur des situations qui peuvent sembler secondaires et que l'on s'explique longtemps après seulement, ou l'oubli volontaire d'épisodes que le lecteur, avide de scènes dramatiques, trouve capitaux. C'est que Stendhal invente mal ou difficilement : il l'avoue quand il note que le *Rouge*, dont la matière lui était fournie par la *Gazette des Tribunaux*, lui a coûté bien moins de peine que *L. Leuwen*. De fait les deux romans qu'il tire de son propre fond, une *Position sociale* et *L. Leuwen*, et l'intrigue pourtant était bien simple! resteront inachevés. De là aussi, au moins quand il compose, son insouciance du

lesve (*Réflexions sur Stendhal*, Paris, Le Divan, 1929, p. 52), qui adoptent une position opposée et insistent sur la puissance d'invention du détail psychologique chez Stendhal.

style : l'essentiel est d'être clair ; l'élégance importe peu. Il se repentira, par la suite, de cette indifférence, et se relisant, notera aux marges de ses livres, ou sur les pages qu'il y fait interfolier, nombre d'additions et de corrections. Il serait possible, grâce aux notes ainsi multipliées dans *Rouge et Noir*, *L. Leuwen*, la *Chartreuse*, d'esquisser une curieuse étude sur les repentirs de Stendhal, l'évolution de ses idées sur le style, et le souci, qui grandit en lui avec l'âge, de flatter, plus qu'il ne s'en était d'abord inquiété, l'oreille de ses lecteurs. Il a cherché, il ne s'en cache pas, pour réagir contre ce qu'il considère comme les excès de Chateaubriand et de ses plats imitateurs, les Marchangy, les d'Arlincourt, à écrire d'un style cursif, dépouillé à dessein de toute enflure et de tout ornement inutiles. On connaît la boutade par quoi il prétendait s'inspirer du style du code civil! Il tentera plus tard, en vue de nouveaux tirages, de corriger, pour le rendre moins négligé ou plus élégant, le style de ses premières éditions. Tacticien indifférent aux règles en honneur, il se soucie peu, pour ne pas dire du tout, de son public et de ses goûts. Il a une personnalité trop marquée déjà pour se mettre à l'école d'un romancier, si grand soit-il. Faire du Chateaubriand, du Gœthe, du W. Scott? Il hausse les épaules à cette pensée. N'est-il pas lui-même une des âmes les plus fortes, un des esprits les mieux armés de son temps? Être soi-même, n'est-ce pas la grande règle qu'il s'est fixée? Et ne veut-il pas s'imposer? Il dédaigne donc, sans se priver de prendre ce qu'ils ont de bon, les livres en renom, les types de roman à la mode. De là sans doute son insuccès de son vivant — et sa gloire après sa mort : il faut bien reconnaître que si, dans le

détail, ses romans doivent beaucoup à d'autres qu'à lui, on n'en avait du moins pas encore vu d'aussi forts en France et d'aussi neufs.

Il risque donc ses premiers essais. *Armance*, écrite en 1826, parue en août 1827, est comme *Racine et Shakspeare* ou la *Vie de Rossini*, un livre d'actualité. Henri de Latouche, exploitant le bruit fait autour d'une nouvelle de Mme de Duras, *Olivier*, qui, sans être publiée, courait les salons, venait, lui-même, de donner un autre *Olivier* où, comme la grande dame, il essayait, — sujet bien délicat! — d'analyser l'amour que ressent et qu'inspire un homme incapable pour des raisons physiologiques d'aimer et de se faire aimer. Stendhal profite du scandale : il publie ce roman, histoire d'un « *babilan* » (lisez : d'un impuissant), étude de l'amour qu'éprouvent l'une pour l'autre deux grandes âmes comme il en imaginait volontiers, celles d'Octave de Malivert et d'Armance de Mohilef. Dessinés d'après des êtres réels (qu'il s'agisse de Stendhal lui-même, de ses amis ou de personnes qu'il a pu connaître), Octave et Armance sont des héros stendhaliens au premier chef, et les premiers en date des héros stendhaliens. On ne s'étonnera pas de leur trouver des ressemblances avec les héros du *Rouge*, de *Lucien Leuwen* ou de la *Chartreuse* : tous les protagonistes des romans de Stendhal ont ainsi des airs de parenté. Mais ceux-ci paraissent un peu hors de la réalité. La faute en est à l'étrangeté de l'aventure qui les met face à face et à l'exagération parfois peu vraisemblable de leurs sentiments. Personnages exceptionnels, ils sont vraiment par trop hors du monde réel. La bizarrerie du sujet et la difficulté qu'éprouve à le

saisir un lecteur non averti (bizarrerie et difficulté que ne compensent ni une intrigue romanesque, ni des tableaux de mœurs) font que, de tous les romans de Stendhal, *Armance*, malgré la finesse magistrale des analyses que l'on y peut suivre, reste le moins lu, disons aussi : le moins accessible des romans de Stendhal. Il avait tenté d'y esquisser « *quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* », mais il ne réussit pas à peindre convenablement le faubourg Saint-Germain au temps de Charles X. Son désir n'était pas servi par une sûre méthode. Il était mal documenté, et si le portrait qu'il trace de Mme de Bonnivet ou des mystiques émules de Mme Swetchine et de Mme de Krüdener est amusant, encore qu'un peu maladroitement appuyé, *Armance* est loin, à cet égard, d'être un document.

Cette première tentative dans le genre romanesque — un fiasco de plus — n'eut pas plus de succès que les livres qui l'avaient précédée : autant de billets de loterie sur lesquels Stendhal avait joué sa chance. Aucun n'était sorti.

*
* *

Il dut à nouveau songer à des besognes moins nobles, renoncer à la gloire, chercher à gagner de l'argent. Cruel refrain que celui-là, qui dut souvent revenir à sa pensée et que son biographe doit répéter à satiété! La littérature d'idées cède le pas à la littérature alimentaire.

Il écrit alors les *Promenades dans Rome*. Elles parurent en septembre 1829 et lui furent payées 1500 francs. Il avait pillé de tous côtés les développements qui lui

permettaient d'étoffer à peu de frais ses propres impressions : « *les trois quarts* » de son livre, écrit-il, « *sont un extrait judicieux des meilleurs ouvrages.* » R. Colomb l'avait aidé à mettre en ordre ces emprunts. Il y a de tout dans ce guide (car c'en est un, mais si différent des guides ordinaires !) : des souvenirs personnels, des anecdotes, un relevé soigneux des curiosités à voir, le tout enrichi de copieux, d'intelligents développements historiques et de conseils, — dont on devine la justesse à cette date, — sur l'art de voyager en Italie. Stendhal avait « *forcé* » dans « *le genre instructif* », mais avec quel plaisir ! Parler de Rome, n'était-ce pas revenir un peu en Italie? On retrouve dans ce livre l'Italie épicurienne décrite dans *Rome, Naples et Florence*. On y découvre plus qu'on ne la voyait en ce premier ouvrage l'Italie ardente et cruelle du passé, celle du moyen-âge et de la renaissance, des podestats et des condottieri, où l'on pratiquait autant qu'en 1830 « *l'arte di godere* » et où la plante humaine naissait plus vivace et plus robuste. Stendhal avait montré jadis la vie molle et oisive, toute préoccupée d'amour et de musique qu'il avait connue naguère à Milan. Il révèle aujourd'hui à ses lecteurs que, sous ces apparences trompeuses, si l'on se rappelle les meurtres et les stupres du XVI^e^ siècle, on peut découvrir, par-delà le goût de la volupté, celui de l'énergie. Cette énergie, jugulée par le despotisme autrichien, peut se réveiller à l'improviste : une révolution en Italie n'est pas, en 1830, chose impossible. Le psychologue apparaît à toutes les pages du livre, et l'observateur. C'est un cicerone comme on souhaiterait en rencontrer souvent que l'auteur d'*Armance* ! Stendhal ne se tient pas de

dire ce qu'il a vu et ce qu'il pense. Son livre n'est ni un guide dont il n'a pas la sécheresse impersonnelle, ni un récit de voyage qui porte exclusivement sur ce qui a pu toucher ou émouvoir l'écrivain. L'œuvre, malgré ses imprécisions, ses erreurs, son parti-pris, n'en est pas moins une évocation fidèle et fort suggestive d'une Italie disparue à jamais : Balzac ne dira-t-il pas de Beyle qu'il est l'homme qui connaît le mieux l'Italie? Elle complète la série des études de Stendhal sur la péninsule ; elle annonce un peu, avec la *Chartreuse* qui peindra l'Italie de 1820, les *Chroniques* où revivra celle de la renaissance.

*
* *

Stendhal avait à peine achevé les *Promenades* qu'il donnait un nouveau roman. Ce devait être son premier chef-d'œuvre : *le Rouge et le Noir*. La *Gazette des Tribunaux*, dont il était un fidèle lecteur et qu'il avait déjà mise à contribution dans les *Promenades*, lui en avait fourni le sujet : il y avait lu le procès fait à un de ses compatriotes, un certain Berthet, coupable d'avoir tenté d'assassiner une Madame Michoud dont il avait élevé les enfants et dont, peut-être, il avait été l'amant. De ce fait divers Beyle tire la matière d'un roman paru en novembre 1830 où se mélangent éléments vrais, observations générales et souvenirs personnels. Au crime dont il s'inspire, Stendhal emprunte la donnée générale de son livre, l'intrigue, dont il se soucie peu et qu'il reproduit, telle quelle, en se bornant à modifier les noms de lieux et de personnes ; c'est pour lui autant de travail de moins. Mais il transpose les

données du procès Berthet : elles ne sont pour lui qu'un schéma. Il utilise, pour camper ses personnages et décrire leur évolution, à la fois ses observations, ses réflexions et ses souvenirs. N'ajoute-t-il pas à l'intrigue Berthet-Michoud-de Cordon qui fait la trame de son livre, bien des détails empruntés à une aventure plus récente encore dont avait été le héros — et la victime — un ami de Mérimée, E. Grasset (1)? S'il n'invente pas son roman, il le recrée de cette façon, il en enrichit la donnée initiale, car les journaux avaient été discrets sur les rapports qui avaient lié Berthet à Mlle de Cordon.

Il dessine le portrait d'un jeune homme, Julien Sorel, qui est à la fois Berthet, Stendhal et le plébéien ambitieux de 1830, et ceux de deux femmes : Mme de Rénal, toute réserve et toute tendresse, Mathilde de la Mole, toute orgueil et volonté, en qui on peut retrouver plus d'un trait des femmes qu'il avait aimées et surtout de la femme qu'il aurait voulu chérir. Il met en application de façon concrète ses théories sur la cristallisation, montre comment ses personnages se rapprochent ou s'éloignent, et ce n'est pas la partie la moins intéressante du *Rouge* que celle où le romancier met en œuvre les principes qu'il posait dans *De l'Amour*. On peut ne pas aimer Julien Sorel; on doit reconnaître la maîtrise du psychologue qui a su construire pareil caractère, aussi vraisemblable que les Rastignac, les Rubempré, les De Marsay, infiniment plus vrai que les Chatterton et les Ruy Blas. Sorel

(1) On doit au docteur Parturier la découverte de cette nouvelle source du *Rouge*, découverte qui est de beaucoup la plus importante faite depuis longtemps sur ce roman.

incarne sans doute et Berthet et Stendhal lui-même (1) qui lui prête, avec ses propres souvenirs, ses amertumes, ses ambitions, ses déconvenues, se voit en lui, en 1830, tel qu'il croit avoir été en 1800, tel aussi qu'il voudrait être pour chasser le bonheur comme on doit le chasser au XIX^e^ siècle ; il incarne surtout les jeunes gens du peuple ou de la petite bourgeoisie, affranchis par la révolution, persuadés qu'ils pouvaient arriver à tout, mais rejetés par les classes revenues au pouvoir et forcés, pour arriver à leurs fins, d'user de l'hypocrisie. Les deux femmes qu'il aime et qui le perdent sont l'image de l'éternel féminin si ardemment et si vraiment poursuivi par Stendhal. La vérité de l'analyse psychologique est rendue plus sensible encore par la tendresse avec laquelle l'auteur décrit les allées et venues, les gestes, les réactions de ses héros puisqu'il se confond avec J. Sorel. La vérité, « *l'âpre vérité* », comme dit l'épigraphe du livre, n'est pas pour lui faire peur. Elle est sa règle et son but. Il ne recule devant rien et se penche sur les replis les plus secrets de la pensée de Julien et de ses deux amantes, sur les raisons les moins avouables qui décident son héros à agir. Il ne dissimule aucun de leurs sentiments, même les plus coupables ; il ne connaît pas de fausses pudeurs. Et s'il esquive les scènes un peu trop vives, a-t-il tort de le faire ? Du moins ne dissimule-t-il rien

(1) Les romans de Stendhal, écrivait M. L. Blum, sont « une biographie chimérique » de leur auteur. La formule est juste — sous réserve que l'on ne verra pas que le caractère autobiographique dans ces livres. Elle explique l'air de parenté marqué qu'ont entre eux les héros stendhaliens, comme les modifications qu'apporte Stendhal aux éléments, tirés d'un livre ou d'un fait divers, dont il fait la base de son intrigue.

de leurs conséquences. Comme Racine, il sonde les cœurs; comme un chirurgien après une dissection, il dit, sans trouble et sans hésitation, tout ce qu'il voit.

Mais il ne se borne pas à décrire le conflit des passions éternelles, à chercher le seul réalisme psychologique. Sans viser à la couleur locale, sans décrire en détail, comme Balzac, le milieu où évoluent ses personnages, il esquisse une « *Chronique du XIX^e^ siècle* » — chronique toute psychologique — qui n'est pas sans vérité : il donne ainsi à son œuvre, en même temps qu'une portée générale, avec un sens humain, une signification contemporaine. Tel était bien son objet : il en a écrit longuement à son ami Salvagnoli. Ses descriptions des milieux provinciaux ou parisiens, comme celles d'*Armance*, laissent parfois à désirer. On y sent une certaine partialité, une légère tendance à la caricature (voyez le portrait de la maréchale de Fervacques), une documentation quelque peu imprécise. Avait-il fréquenté les salons du faubourg Saint-Germain qu'il prétend décrire? On en doute. Ses descriptions n'ont pas la couleur ni la précision de celles de Balzac. Le roman n'en a pas moins une très nette portée documentaire, au point de vue moral surtout, analysant, en termes voilés mais significatifs, le conflit naissant qui dressait les unes contre les autres les classes privilégiées, murées dans le souvenir de leur suprématie défunte, et les classes populaires, ambitieuses et déçues. Peut-on dire que *Rouge et Noir* a une signification historique? On n'hésitera pas à répondre : oui. Par-delà le conflit qui met aux prises Julien et ses maîtresses, sans renoncer à goûter la justesse et l'acuité des analyses psychologiques qui sont la qualité essen-

tielle du livre, il faut reconnaître que Stendhal pose ici, et traite en maître un de ces grands problèmes qui font d'un roman plus qu'une distraction d'un instant, plus qu'une étude d'âmes, si documentée soit-elle, un document sur l'état d'esprit d'une génération. Le *Rouge* est le roman de l'énergie plébéienne au XIX^e^ siècle.

Il est enfin un document discret mais sûr où Stendhal expose pour la première fois, comme il le fera dans *L. Leuwen*, ses théories politiques, sa haine du clergé, de la bourgeoisie et de la noblesse, quelques-unes de ces idées presque anarchiques, en tout cas très individualistes, qui sont le fond du beylisme : la négation de la loi sociale, l'affirmation du droit pour chacun de développer sa personnalité, d'arranger sa vie à sa guise, et de se conduire comme il lui plaît, sans souci des moyens qu'il emploie pour réussir, — toutes ses rancœurs, toutes ses revendications. Il serait facile de tirer des réflexions de J. Sorel un recueil de maximes où serait condensée toute la philosophie sociale, tout l'individualisme de l'auteur, et qui pourrait, autant que les livres d'un Adrien Six, donner des Robert Greslou. « Quand ce roman ne plaît pas, il ensorcelle », écrivait P. Bourget en 1883. On ne saurait mieux dire.

Son livre était à peine mis en vente que Stendhal quittait Paris (1).

(1) Ce fut vraiment le premier ouvrage de Stendhal qui connut les honneurs de la critique. J. Janin dans les *Débats* en signala les mérites, et Gœthe le tenait à bon droit pour le meilleur des ouvrages que Stendhal avait publiés en 1830.

VI

Le Consulat de Civita Vecchia. L. Leuwen. La Chartreuse de Parme. Les dernières années.

(1830-1842)

La révolution de 1830 et l'arrivée au pouvoir des libéraux parmi lesquels il comptait nombre d'amis lui avaient valu, en septembre, d'être nommé consul à Trieste. Il rejoignit son poste en novembre — pour y rester quatre mois seulement. Sur les rapports de sa police, Metternich, en effet, lui refusa l'*exequatur* comme on lui avait interdit, en 1828, de séjourner à Milan. Les raisons de ce geste étaient bien simples ; il n'y avait pas à les discuter un instant : la monarchique Autriche ne pouvait tolérer sur ses territoires un homme — et un fonctionnaire ! — aux idées aussi avancées, aussi peu morales que celles de Stendhal. Il ne s'en fâcha pas. Trieste l'ennuyait, la borah le fatiguait, et la proximité de Venise, même avec le café Florian, ne le consolait pas. On s'occupa de lui trouver un autre poste en Italie : en mars 1831, il fut nommé consul à Civita Vecchia dans les États du Pape. Le Saint-Père, plus amène que le chancelier d'Autriche, l'agréa. Il ne devait plus quitter cette ville « *ennuyeuse comme la peste* » jusqu'à sa mort, si ce n'est pour une mission à

Ancône, de fréquents et longs séjours à Rome et deux congés à Paris.

Ses fonctions, fort monotones (il s'en acquittait toutefois fort sérieusement), lui laissaient la plus grande liberté. Il tenta bien de se mêler de diplomatie, de renseigner ses chefs, de leur glisser ses propres vues sur la conduite des affaires : l'ambassadeur, son supérieur direct, lui fit comprendre que là n'était pas le rôle d'un consul. Il se le tint pour dit : comme il avait renoncé à être un Murat ou un Colbert, il fit son deuil, nouvelle et dernière abdication, de la gloire qu'il avait pu, un instant, croire gagner dans la Carrière. Hors son séjour à Ancône en 1832 où il eut à faire preuve d'une certaine initiative en dirigeant les services financiers du corps d'occupation, il se borna, des années durant, à la plus plate, à la plus bureaucratique des besognes. Il dut subir les observations de ses chefs, motivées par ses trop fréquentes absences et son indépendance, et les empiétements de ses subordonnés contre lesquels il fut forcé de se défendre. Il s'ennuya dans une résidence malsaine et morose : sa correspondance est pleine de cris de désespoir : le climat et l'ennui le tuent — et les tracasseries du chancelier Lysimaque Tavernier. Civita Vecchia n'était pas Milan, « *Je touche ici à la barbarie* », dira-t-il en 1835, — et à défaut de la ville qu'il aimait tant, il regretta Paris où, pendant dix ans, malgré bien des déboires, il venait d'être heureux. « *Ah! que n'ai-je une chaumière et 1500 francs dans la rue St-Roch!* » Il rêva d'une vie plus modeste encore que celle qu'il venait d'y mener, d'un emploi qui lui permît — fût-il mal rémunéré — d'y revenir. L'essentiel pour lui était de retrouver les amis

qui lui étaient chers et les discussions d'idées où il se plaisait. A ce prix il aurait accepté de vivre en une mansarde au 5e étage, presque de mourir de faim, plutôt que de « *crever d'ennui* » et de « *devenir plus stupide chaque jour* ». Il put séjourner en France deux fois, en 1833 pour quelques mois (1), puis de 1836 à 1839. Dans l'intervalle il trompa sa solitude en habitant Rome et ses environs, Albano ou Castel Gandolfo. La surveillance de la police pontificale, les querelles avec son chancelier, la maladie, lui rendaient chaque jour plus odieux le séjour de Civita Vecchia que l'on tentait, inutilement, de lui imposer. Il songea au suicide, il pensa, lui, le célibataire endurci! à se marier : il fut à la veille d'épouser la fille d'une blanchisseuse. On lui reprocha son athéisme : il fut repoussé. Vieilli, désabusé, il connut les heures les plus tristes que ne lui faisaient pas oublier ses amitiés romaines, la fréquentation du comte Cini et de sa femme, la comtesse Sandre, celle des Gaetani, du peintre Abraham Constantin, de l'actrice Amalia Bettini, de Donato Bucci, son seul ami à Civita Vecchia, ni le passage des voyageurs français qui gagnaient Rome.

Sa seule consolation, durant ces années d'épreuves et de mélancolie, fut, plus que ses amitiés, le travail, et le travail le plus varié. Il lisait plus que jamais, couvrant de notes les marges et les pages de garde des livres de sa bibliothèque, — ses propres œuvres et celles des auteurs qu'il aimait. Surtout il écrivait. Sûr désormais de sa méthode, conscient de son talent, il

(1) A son retour, il voyagea avec Sand et Musset en route pour Venise. Sand a laissé sur lui de curieux souvenirs (*Histoire de ma vie*, 3e partie, chap. xxxi).

accumule, en quelques années, une masse d'ébauches, inédites pour la plupart jusqu'à ces dernières années, et que le manque de temps ou le découragement, seuls, l'ont empêché d'achever. Quelques nouvelles seulement, et un roman, *la Chartreuse de Parme*, seront livrés au public de son vivant.

A peine arrivé à son nouveau poste (1), et comparant à la tristesse qu'il y connaît les plaisirs qu'il avait goûtés à Paris, il rédige fiévreusement, comme en 1820 il écrivait *De l'Amour* en songeant à Milan, ces *Souvenirs d'Égotisme* où il revit en pensée ses dix dernières années et se donne un peu l'illusion d'être encore auprès de ses amis. Le livre est terminé en quinze jours, du 20 juin au 4 juillet. Stendhal s'est plu à cette évocation du passé, il ne va pas s'en tenir là : en octobre il commence à écrire sa *Vie de Henri Brulard*, les souvenirs, combien sincères! de sa jeunesse et de son adolescence qu'il ne pourra pas terminer. Mémoires infiniment originaux, et fort éloignés de la tradition du genre que ceux-là : il n'y a aucun effort de stylisation dans ces pages vibrantes de vérité où il trace, sans rien cacher, sans nul souci de plaire ou de déplaire, le portrait vivant de l'enfant qu'il avait été — comme de l'homme qu'il est devenu. Au bout de trente et quarante ans il se rappelle avec une étonnante précision les faits les plus menus, les

(1) Il serait possible de dresser très exactement l'itinéraire de Stendhal à cette époque, grâce, non seulement à sa *Correspondance*, mais aussi grâce aux notes inscrites sur ses livres, qu'il datait le plus souvent, et surtout à celles relevées par M. H. Debraye sur le manuscrit de *Lucien Leuwen* pour l'édit. Champion de ce roman inachevé (t. I, p. xcv et suiv.).

épisodes les plus insignifiants qui, accumulés, constituent la plus riche des biographies intellectuelles. Il ne cherche pas à dissimuler ses faiblesses ou ses défauts, il ne les poétise pas. On serait porté à craindre, au contraire, qu'il ne les exagère. Mais si l'on fait la part d'erreurs involontaires (1) (il se figure trop souvent — quoiqu'il écrive : « *Je n'ai de prétentions à la véracité qu'en ce qui touche mes sentiments* » — avoir été en 1800 ce qu'il était en 1835, M. Arbelet l'a démontré), on a là le plus sincère, le plus vivant et le plus complet des documents de ce genre. On ne saurait lui comparer, croyons-nous, toutes proportions gardées, et en se rappelant que Stendhal n'a visé à aucun moment l'élégance de la forme, que les *Essais* de Montaigne, et les *Confessions*.

La rédaction de ses souvenirs ne le fait pas renoncer au roman, qui, dans ses dernières années, devient pour lui un moyen de revivre son passé en l'idéalisant.

En septembre-octobre 1832, il trace l'esquisse d'un livre resté inédit jusqu'en 1927, *Une position sociale*, tiré lui aussi de sa propre existence. L'œuvre est particulièrement intéressante, le principal personnage, Roizand, n'étant autre que Stendhal lui-même : c'est, écrit-il, « *Dominique* (un des surnoms qu'il aimait à se donner) *idéalisé* ». On est porté à croire, si l'on songe que Beyle travaillait en même temps à sa *Vie de Henri Brulard*, que ce roman devait être en grande partie autobiographique. En fait Stendhal voulait y décrire l'ambassade de France au Vatican en 1830

(1) M. L. Blum (*Revue de Paris*, 1er février 1914, p. 568) remarque justement à quel point Stendhal eut la mémoire affective et la mémoire visuelle développées.

telle qu'il était alors à même de l'étudier. L'on y peut, en effet, retrouver certains de ses souvenirs. On saisira au vif, dans ce brouillon, la méthode de travail du romancier. Il est curieux de constater à quel point, dans ce premier jet l'analyse des principaux caractères est déjà nettement poussée, alors que nombre de détails restent dans l'ombre qu'il indiquera tout à son aise en reprenant son ébauche. C'est le scenario, le canevas sur lequel il pensait développer. L'œuvre est restée inachevée : nous n'en avons que trois chapitres. « *Au premier moment d'enthousiasme j'achèverai* », écrivait Stendhal en note. Aveu lourd de tristesse, et qui donne à penser! Ce moment ne vint jamais.

Il laissa *Une position sociale* pour écrire *Lucien Leuwen*. La nouvelle œuvre était sur le chantier en mai 1834. Stendhal y travaillera jusqu'en novembre 1836. Quoique assez près de sa forme définitive, — il n'y manque qu'une conclusion, — ce nouveau roman demeura lui aussi interrompu. Stendhal n'en écrivit jamais la fin. Non pas qu'il l'ait négligé : ses manuscrits, aujourd'hui publiés, prouvent le contraire. Cet énorme roman l'intéressait au plus haut point : il y travailla sans cesse pendant deux ans, et les cinq volumes manuscrits dont il se compose regorgent, en dehors du texte, de notes, de plans, de repères, d'ébauches, de réflexions, de « *pilotis* » qui permettent à la fois de voir avec quelle passion l'auteur mûrissait son livre, et de pénétrer, mieux encore que dans *le Rouge* ou *Une position sociale*, sa technique et ses procédés de composition et de rédaction. Mais l'ennui qu'il éprouvait dans sa résidence, ses fonctions, d'autres travaux (les *Chroniques Italiennes*, les *Mémoires sur*

Napoléon) le retardèrent et l'empêchèrent de mener l'œuvre à sa conclusion. Son retour en France en 1836 arrêta définitivement le romancier. Il ne fut plus question de *L. Leuwen* quand, en 1839, il regagna Civita Vecchia : il était trop tard.

Lucien Leuwen a été publié en partie en 1855 dans les *Nouvelles inédites* sous le titre : *Le Chasseur vert* (Stendhal n'avait pas choisi de façon définitive le nom de son roman, il hésitait entre plusieurs : *Le Chasseur vert, l'Orange de Malte, les Bois de Prémol, l'Amaranthe et le Vert, le Rouge et le Blanc, L. Leuwen*), puis très incomplètement encore, en 1894, par J. de Mitty, en 1926 et en 1929 enfin, sous une forme définitive par M. H. Debraye, par M. Martineau et par M. H. Rambaud, qui, de façon différente, ont livré au public tout ce que contenaient les manuscrits de Grenoble. Le roman, même sous une forme un peu grossière, puisque Stendhal n'a pu ni le terminer ni le polir, n'en est pas moins une œuvre prenante, plus captivante même que *le Rouge*. Non qu'il faille y chercher une intrigue plus romanesque ; il n'en est pas de plus simple, tout se borne à la description des incidents qui troublent les amours de L. Leuwen et de Mme de Chasteller ; mais le roman a une double valeur autobiographique et historique. Tous les héros de Stendhal sont un peu son portrait, mais aucun, celui de Roizand étant inachevé, ne l'est plus que L. Leuwen. Portrait idéalisé, sans doute, et très embelli, le jeune polytechnicien incarnant autant ce que Stendhal aurait voulu être que ce qu'il a été, portrait sincère pourtant, et qui complète celui que le romancier traçait au même moment dans *Henri Brulard*. Beyle n'a jamais

eu la tournure élégante du lieutenant Leuwen, — surtout il n'a pas eu la chance d'avoir un père banquier, ami de ministres, et qui joue sur la rente à coup sûr. Mais la carrière du jeune officier de cavalerie qui devient, par la suite, maître des requêtes, attaché de cabinet, et qui — telle était l'intention de Stendhal — devait, une fois ruiné, finir en exil secrétaire d'ambassade à Rome, est celle, ou peu s'en faut, d'Henri Beyle en personne. Il ne lui a manqué, pour la fournir, qu'un peu de chance en 1830, et d'obtenir autre chose qu'un consulat. Le parallélisme est frappant. Leuwen a seulement plus de chance que n'en eut le *Milanese*. Mais les sentiments qu'il éprouve, les théories qu'il soutient, sa timidité, sa volonté toujours tendue et que contrecarrent les événements, l'amour qu'il ressent pour Mme de Chasteller, sont ceux ou celles que connut Stendhal (1). Et c'est une première raison de lire ce livre touffu et prenant, qui est sinon la vie romancée de Stendhal, du moins le roman qu'il eût voulu vivre.

Il en est une autre, plus générale. Beyle, visant à nouveau le but qu'il s'était proposé dans le *Rouge*, a tracé en ces pages un tableau coloré de la vie en province et à Paris, des milieux militaires, des salons ultras et du monde politique sous la Restauration. M. Debraye, préoccupé surtout, et c'était, à vrai dire, la tâche essentielle, de donner un texte sûr et complet du livre, a peut-être quelque peu négligé d'éclaircir dans son commentaire les allusions à des faits contem-

(1) Il note, sur son manuscrit : « *Tu ne choisis pas tes modèles, mais prends pour Love, toujours Mélilde et Dominique* » — Mme Dembowska et Stendhal lui-même.

porains que Stendhal a multipliées à toutes les pages du roman. Il y a là matière à longues mais fructueuses recherches qui révéleraient un Stendhal observateur attentif, quoique partial, de la vie politique de son temps. Les pages consacrées à l'élection que surveille Lucien Leuwen, — inspirées peut-être de l'élection de l'abbé Grégoire, — qui sont parmi les plus vivantes et les plus amusantes du livre, sont particulièrement caractéristiques à cet égard. On ne saurait nier l'allure satirique de ces analyses ou de ces descriptions. Stendhal ne dissimule pas ses haines ou ses amours. Qu'il s'agisse de la société « *henriquinquiste* » à Nancy ou des officiers du régiment dont fait partie L. Leuwen, des bureaux des ministères ou des préfectures provinciales, des partis à la Chambre, du monde de la Bourse et des théâtres, des clans politiques ou mondains, Stendhal trace des caricatures et des caricatures fort amusantes. Mais sous le dessin un peu appuyé qui grossit les travers et les défauts, on reconnaît la vérité de la notation. Que l'on songe, si l'on veut, aux transes du général baron Thérance, suspect à l'évêché, aux manœuvres savantes du docteur Dupoicier, ou aux regrets de cette mère, nantie de plusieurs filles, et navrée de n'en pouvoir donner aucune à un Monsieur Leuwen, un bourgeois qu'elle a dédaigné d'abord, mais dont les bonnes manières, la stricte piété et la fortune l'ont conquise. Les longueurs, car il en est, n'arrêtent pas. On est entraîné par le mouvement, si simple pourtant, de l'intrigue. Avec quel amour Stendhal a dû développer son récit! Sans doute l'œuvre est inachevée, sans doute on la sent écrite au courant de la plume, sans plan d'ensemble préconçu,

elle n'a pas la belle harmonie de *Rouge et Noir*, on peut la trouver monstrueuse. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un premier jet, et que Stendhal n'a pas eu le temps de le revoir. C'est, selon l'excellente formule de M. Henriot, « du minerai Stendhal brut, gangue et or ». *Leuwen* est, pour l'historien, le plus précieux des romans de Stendhal : aucun autre ne permet mieux de pénétrer le secret de sa méthode : les notes qu'il mettait aux marges de son texte révèlent en lui — on le sait trop peu — un ouvrier soucieux du moindre détail, un peintre inquiet non seulement de la vérité psychologique, mais de la vérité matérielle dans ce qu'elle a de plus minutieux, et tout proche, sur ce point, de rivaliser, quoi qu'on en puisse croire, avec Balzac (1). Tel qu'il est, *Lucien Leuwen*, autant qu'un document sur la vie de Stendhal, est, au même titre que la *Comédie humaine*, un document sur la France de 1830, et c'est, malgré ses maladresses, le plus vif et le plus captivant roman qu'ait écrit Stendhal.

*
* *

En même temps qu'il menait à peu près de front *Une position sociale*, *L. Leuwen* et ses mémoires, Stendhal s'intéressait à un tout autre genre d'œuvres romanesques. Dès longtemps, il l'avait prouvé dans *Rome, Naples et Florence*, *De l'Amour*, ou les *Promenades*

(1) Ne note-t-il pas l'intérêt qu'il y aurait pour lui — et pour la vérité de son livre — à se documenter auprès de telle de ses amies sur la toilette féminine et sur la mode, ou sur le vocabulaire de la bonne société? Balzac ou Flaubert n'eussent pas mieux fait, et R. Boylesve, un bon juge, écrivait : « *Leuwen* est le roman balzacien de Stendhal. » (*Loc. cit.*, p. 56.)

dans Rome, les mœurs italiennes au moyen âge, particulièrement les anecdotes les plus tragiques, les plus sanglantes, connues par les récits de témoins oculaires dont certains venaient d'être imprimés au début du XIX[e] siècle, avaient attiré son attention. Il y avait là matière à de curieuses études. Stendhal résolut d'exploiter cette mine. Tandis qu'il séjournait à Rome, il fit établir des copies de chroniques manuscrites où s'étalaient les drames du passé. Dédaigneux des imprimés modernes, il remontait aux sources. De tout cela il comptait tirer des nouvelles et, partant, des ressources supplémentaires. Les recueils ainsi établis pour Stendhal sont aujourd'hui déposés à la Bibliothèque nationale. Beyle les a copieusement annotés, et ces réflexions, soigneusement relevées, enrichiront la prochaine édition des *Chroniques*. On constate, en les étudiant, qu'entre 1833 et 1839 Stendhal n'a pas cessé de lire et de relire ces récits.

Il en tira toute une série de nouvelles publiées à partir de 1837 dans la *Revue des Deux Mondes*. Il songeait encore, en 1842, à la veille de mourir, à en donner, dans la même revue, une nouvelle série. Sa fin l'en empêcha. Il avait dû s'interrompre en 1839 pour retourner à Civita Vecchia. Il avait publié en 1837 *Vittoria Accoramboni* et les *Cenci*, en 1838 *La duchesse de Palliano*, en 1839 *L'abbesse de Castro*. Il les réunit en volume en 1839 en y joignant une nouvelle parue en 1829 dans la *Revue de Paris*, *Vanina Vanini*, qui se déroulait dans l'Italie contemporaine. Après sa mort, sous des titres divers, en les groupant de façons différentes, ses éditeurs ont republié ces récits en y joignant quelques inédits : *San Francesco a Ripa*, les *Tom-*

beaux de Corneto, *le Juif Philippe Ebreo*, *Mina de Wanghel*, *Philibert Lescale*, *Fédor*, dont certains n'ont aucun rapport avec l'Italie. Il est venu s'y ajouter ces dernières années quelques textes nouveaux : *Trop de faveur nuit*; *Le chevalier de Saint-Ismier*; *Suora Scolastica*. M. H. Martineau vient enfin de nous donner *le Rose et le Vert*, refonte de *Mina de Wanghel* qui avait été écrite en 1830. On a ainsi, ou peu s'en faut (car on est en droit d'espérer la découverte de nouveaux inédits), toute la production de Stendhal auteur de nouvelles entre 1830 et 1840.

Les *Chroniques italiennes* ne sont, à vrai dire, qu'une traduction, un remaniement, une mise au goût du jour des poudreux manuscrits dont le romancier avait eu connaissance. Il n'y faut pas chercher autre chose que des récits romanesques ou dramatiques : enlèvements, amours coupables, séductions, viols, empoisonnements, assassinats, tortures, exécutions, foisonnent en ces pages où Stendhal ne fait qu'utiliser, fort intelligemment d'ailleurs, des récits anonymes. Il ne cherchait pas à faire œuvre de penseur. Il se borne à conter agréablement des anecdotes tragiques ou colorées. On dirait d'une série d'estampes où sont complaisamment dessinés, en raccourcis saisissants, les excès courants au temps de la Renaissance. Stendhal prit, à les buriner, un plaisir de peintre autant que de psychologue. S'il s'attache à étudier l'âme de Béatrice Cenci ou celle de Vanina Vanini, il est plus curieux encore des mœurs de l'époque qu'il étudie. L'Italie cruelle et violente du passé revit sous ses yeux : amoureux comme il l'était de l'énergie, il ne pouvait pas ne pas être sensible à la couleur brutale, à la poé-

sie sanglante des temps révolus. Les scrupules embarrassent moins encore les héros des *Chroniques* que Julien Sorel, et Stendhal, qui comprend l'ambition et le goût de vivre sous quelque forme que ce soit, les admire comme des types d'humanité supérieurs. Il est grisé par le romanesque, le perpétuel imprévu de leurs existences tumultueuses. Et de plus en plus à côté de l'Italie molle et voluptueuse qu'il connaissait seulement jusque-là, il réserve dans son cœur une place à l'Italie du passé. On retrouvera les deux images confondues dans *la Chartreuse de Parme*.

Quant à *Rose et Vert* qui promettait d'être un roman intéressant, force est de constater que Stendhal, bien qu'il y ait longtemps travaillé, n'a pu le mener à bien non plus qu'*Une position sociale*, *Leuwen*, et plus tard *Lamiel*, — alors qu'il va rédiger en quelques semaines la *Chartreuse*. On s'explique difficilement que ces tentatives inutiles aient été suivies de la plus brillante réussite. Il y a là un piquant problème de création littéraire : un examen critique de la composition des romans stendhaliens en donnerait peut-être la solution, et l'on se demande s'il ne fallait pas à Stendhal, pour mener à bien une œuvre romanesque, on ne sait quelle étincelle qui lui fit souvent défaut. Le *Rouge* semble avoir été terminé en quelques mois à peine, la *Chartreuse* le fut en quelques semaines. Stendhal ne pouvait-il réussir qu'à la condition de travailler vite et dans le feu de l'inspiration? On le croirait volontiers, — sa technique s'opposerait donc à celle d'un Flaubert. En même temps que *Leuwen* et les *Chroniques*, il reprenait cette *Vie de Napoléon* à quoi il avait songé en 1817 et commençait à rédiger ces

Mémoires sur l'Empereur, mal connus jusqu'ici, que vient de publier M. L. Royer, où, plein d'admiration et « *d'une sorte de sentiment religieux* », il jugeait très librement, mais très justement, l'homme dont J. Sorel — et Stendhal lui-même un moment — avaient fait leur dieu. Il y a là des pages très personnelles et qui témoignent d'une grande sûreté de vues. La rédaction des *Mémoires d'un Touriste* empêcha Beyle de finir son livre. On le regrette. Ce jugement d'un contemporain à l'esprit libre n'eût certes pas manqué d'intérêt : l'on opposerait avec curiosité les pages de Stendhal à celles de Chateaubriand — pour ne citer que celui-ci.

* * *

En 1836 cependant Stendhal, las de Civita Vecchia et de la paperasserie consulaire, avait obtenu un congé. Il arriva à Paris en mai. Il réussit à rester trois ans ou presque en France, pendant lesquels, si on le retrouve souvent sur les boulevards, dans les cafés, les théâtres à la mode, dans les salons où il fréquente, — chez Mme de Montijo par exemple où le conduit Mérimée, — il visite le royaume, au moins une partie du royaume, qu'il connaissait mal. En 1838 il fait ainsi une longue randonnée de Paris à Paris par Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Grenoble, Genève, Bâle, Mayence, Cologne et Bruxelles. En juillet 1838, au moment même où il traversait le Languedoc, il publiait un nouveau livre : *les Mémoires d'un Touriste*, où il essayait d'appliquer à la France la méthode qu'il avait appliquée à l'Italie dans *Rome, Naples et Florence*. C'était surtout, comme *les*

Promenades dans Rome, travail de librairie. Stendhal, toujours pratique, exploitait un genre mis à la mode par les romantiques et qui flattait le goût naissant du public pour un pittoresque et une archéologie assez conventionnels. Nodier, Mérimée, pour ne citer qu'eux, avaient, de façon différente, montré ce que l'on pouvait tirer de ce genre d'écrits. Stendhal ne voulut pas demeurer en reste. C'était pour lui une occasion de grossir son revenu.

Gaillardement il ne s'inquiéta pas de n'avoir pas vu toutes les régions qu'il décrivait. N'avait-il pas, pour le guider, à défaut de souvenirs personnels, des livres où trouver ce qu'il ne savait pas et des amis complaisants prêts à le renseigner? Comme il l'avait fait pour l'Italie, il mit à contribution ses devanciers, Mérimée, Millin, dont il utilisa les notes de voyage, ou ses amis, Mareste, Crozet. De Mérimée, alors inspecteur des monuments historiques et qui commençait ses enquêtes à travers la France, il reçut des leçons d'archéologie. Et il écrivit un livre où il se préoccupe moins de décrire ce qu'il n'a pas vu que de donner libre cours à sa verve et de noter ses réflexions à propos de tout et de rien. Sous la fiction du voyage que fait en province un commis-voyageur il se laisse aller une fois de plus à communiquer à ses lecteurs ses idées sur les sujets les plus divers, — philosophie, politique, religion, — ou ses émotions devant le paysage du Dauphiné. Le thème qu'il adopte n'est qu'un prétexte aux digressions les plus variées, où brillent, de place en place, les observations, les anecdotes les plus pittoresques sur le caractère des provinciaux. Car, à l'encontre de Nodier et de Mérimée, il

se préoccupe moins, — encore qu'il en parle, — des monuments que des habitants. Ces *Mémoires*, presque silencieux sur les paysages, sont bien curieux à cet égard : ils montrent une France disparue, celle des *Scènes de la Vie de province*, d'*Ursule Mirouet* et de l'*Illustre Gaudissart*, où l'on voyageait encore en diligence et en bateau.

Bien plus suggestif toutefois que ce livre — tant pour le portrait qu'il trace de la France que pour l'étude du caractère de Stendhal vieillissant — est ce *Journal de voyage de Bordeaux à Valence en 1838* récemment publié par M. Royer où le consul en vacances note ses observations durant sa traversée de la Guyenne et du Languedoc. Il fait regretter que Stendhal n'ait plus tenu son *Journal* à partir de 1818. Il n'est pas moins sincère, mais il est moins apprêté, il est surtout plus spontané que les *Mémoires d'un Touriste*. L'on y découvre un Stendhal moins soucieux de grossir son livre par tous les moyens et de « forcer dans le genre instructif », puisqu'il écrit pour lui et non pour un libraire. Il pensait, si les *Mémoires* avaient du succès, leur donner une suite. Il n'eut pas à s'en préoccuper.

*
* *

A la fin de 1838 en effet, en moins de deux mois, il écrivait dans un accès d'enthousiasme son roman le plus personnel, et, peut-être, son chef-d'œuvre : *la Chartreuse de Parme*. On a cru longtemps, sur un texte que R. Colomb affirmait être une lettre à lui adressée le 27 août 1832, que ce dernier livre avait eu son origine dans la lecture par Stendhal tant des chroniques

manuscrites qu'on lui avait copiées que d'un manuscrit inédit consulté par lui en Italie. M. Arbelet a démontré la fausseté de cette hypothèse. Si la source, si le germe premier de la *Chartreuse* est bien l'histoire de la courtisane romaine Vannozza aimée du cardinal Roderic et amoureuse d'Alexandre Farnèse, Stendhal n'a dû en avoir connaissance qu'après 1838 dans les chroniques où il pouvait lire une sèche notice — *Origine delle grandezze della famiglia Farnese* — sans rapports avec la *Chartreuse*. En réalité la Vannozza, Alexandre Farnèse, la Sanseverina et Fabrice Del Dongo n'ont rien de commun. Il y avait là, simplement, le récit d'une aventure qui dut assez frapper Stendhal pour qu'en août-septembre 1838 il ait esquissé le canevas développé d'une nouvelle sur ce thème. Mais son titre de consul à Civita Vecchia lui interdisait d'écrire un conte, fût-il historiquement vrai, où le monde romain serait représenté sous de fâcheuses couleurs. On n'aurait pas supporté d'un diplomate accrédité auprès du souverain pontife ce que la censure interdisait à un Victor Hugo, libre pourtant de toute fonction officielle; l'interdit jeté contre *Marion De Lorme*, comme, autrefois, les rapports de la police de Metternich, était une leçon. De plus, depuis 1830, selon une très ingénieuse hypothèse de M. Arbelet, depuis qu'il avait revu l'Italie, la Lombardie et la Toscane, depuis qu'il avait senti vibrer dans les petits états du nord l'ardeur patriotique et libérale du *risorgimento* commençant, Beyle était sans aucun doute hanté par le souvenir de l'Italie de Lodi et de Marengo, celle qu'il avait vue, radieuse, quand il portait l'uniforme des dragons, et par le

désir de peindre en une âme italienne les mêmes réactions qu'il avait observées en un Julien Sorel.

Rapprocher ce désir, qui de subconscient se faisait chaque jour plus sensible, du thème qui lui était fourni par les chroniques italiennes, avoir l'idée d'évoquer à propos d'un tel roman ses souvenirs de jeunesse et de guerre devait être la conclusion normale — et le trait de génie — du lent travail de réflexion qui s'était opéré en lui. Ce fut à l'automne de 1838, en novembre, que jaillit l'étincelle d'où devait naître « le fruit brusque et merveilleux de l'inspiration ».

Aucun roman de Stendhal n'est plus que la *Chartreuse* une autobiographie; aucun, sauf *Leuwen*, n'est davantage sorti de sa propre imagination : il y a mis, plus encore que dans ce dernier livre, toute son expérience et tout son cœur. A l'approche de la vieillesse et tandis qu'il sentait peu à peu s'effacer dans le passé sa lointaine adolescence, il a voulu revivre, en les parant de toutes les grâces de son imagination, les souvenirs de l'époque heureuse de sa vie. A la faveur d'une intrigue qui s'y adaptait à merveille, et qu'il a merveilleusement enrichie et développée, il a tracé une fois de plus, mais de façon définitive, dans le personnage de Fabrice Del Dongo le portrait de l'Henri Beyle qu'il aurait voulu avoir été, de l'adolescent qui pénétrait à Milan à l'aurore du siècle, fier de son sabre et de son cheval, éperdu de gloire et d'amour, et sûr qu'il allait être un second Bonaparte; et, emporté dans le monde des rêves, il se revit tel qu'il était à l'heure où les armées de la révolution entraient en triomphe dans les villes lombardes; il évoqua le souvenir de ces minutes prestigieuses et il en para tout

le début de son livre. Il prête à Fabrice accouru en France, à l'annonce du retour de l'île d'Elbe, ses impressions de guerre, celles d'Italie comme celles d'Allemagne et de Russie. Il évoque à ses côtés les femmes qu'il avait désirées ou aimées, ardentes et spirituelles comme la Pietragrua, Madame Gherardi ou Menta, sensibles et tendres comme Métilde, et d'elles il fait la duchesse Sanseverina et Clelia Conti. Il place ces personnages dans les décors qu'il avait aimés, les riches paysages de la vallé du Pô, et ces villes italiennes où il a vu se préparer le *Risorgimento*, créant une Parme imaginaire que l'on chercherait en vain à retrouver dans la ville du Parmesan (1). Il les entoure de comparses dont il a pu observer les originaux en France comme en Italie, fonctionnaires impériaux ou courtisans des principicules italiens, policiers autrichiens ou révolutionnaires enthousiastes, et il trace ainsi le tableau le plus mélancolique et le plus vibrant, le plus haut en couleurs de cette Italie molle et puissante dont il aimait le goût de la volupté facile comme le goût de l'intrigue, de l'énergie et de la passion.

Roman fait de tous ses regrets si tendres et si douloureux, la *Chartreuse*, grâce au cadre où se déroule l'intrigue et aux souvenirs dont on la sent parée, reste le plus prenant, le plus émouvant de ses livres. Il est aussi l'un des plus vrais. Que Stendhal ait un peu prêté aux Italiens de 1830 les mœurs de leurs ancêtres du XVI[e] siècle, la chose est sûre. Mais a-t-il commis,

(1) Stendhal a esquissé un plan de la ville où se déroule son roman; cf. Paupe, *Vie littéraire*,... pp. 62-64.

ce faisant, un anachronisme que l'on doit condamner? Il est permis d'en douter. Quant à dire, avec Chuquet, qu'il s'agit là d'une « Italie de fantaisie », l'erreur serait grave. L'ardeur à vivre des Italiens peints par Stendhal, leur énergie, leur mépris des lois et des conventions, l'hypocrisie, les ruses des gouvernants, n'ont rien de surprenant ou d'historiquement faux. Et ces Italiens sont, en même temps, les plus stendhaliens des héros de Stendhal. Un Ferrante Palla, un Fabrice, sont les frères de Sorel et de Leuwen, et la dernière épreuve, embellie des plus sûres retouches, du portrait de ces héros; l'énergie de la Sanseverina n'a d'égale que celle de Mathilde de la Mole, la tendresse de Clelia Conti que celle de Mme de Rénal. La souplesse politique et le scepticisme du comte Mosca rappellent celles de M. Leuwen. Aucune invraisemblance dans ces caractères : leur logique est évidente. Ils appartiennent à leur temps et à tous les temps; ils sont une création spontanée du romancier et la synthèse de ses observations de quarante ans, et ils se meuvent et ils agissent dans un décor, dans des milieux infiniment plus pittoresques et aussi vrais que ceux du *Rouge* et de *Leuwen*.

Enfin est-il besoin d'insister sur la vérité psychologique de ces pages, pleines de faits et d'observations? Renvoyons au récit fameux de la bataille de Waterloo de laquelle Fabrice, à vrai dire, ne voit rien. Stendhal n'a-t-il pas donné là le plus bel exemple de probité littéraire? Il eût pu, tout comme un autre, tracer, comme une fresque, une description grandiose de la bataille où sombra l'Empire. Il a préféré, à ce développement qui eût été forcément assez factice, la mono-

tonie, l'absence de grandeur, l'accumulation des petits faits insignifiants qu'il note, un par un, en « pointilliste », comme il notait jadis jusqu'aux plus humbles sentiments d'un Sorel ou d'un Leuwen. La leçon — paradoxale en 1840, ou qui pouvait le paraître — n'a pas été perdue pour nos romanciers.

Jamais Stendhal n'a été moins objectif et jamais il n'a été plus vrai. Tableaux historiques et paysages, analyse des caractères, marche de l'intrigue, tout est vraisemblable. Jamais il n'a mieux atteint ce que M. P. Bourget appelle la crédibilité. Non qu'il n'y ait en ces pages touffues des exagérations — où n'y en a-t-il pas? Jamais cependant le romancier n'a été mieux inspiré : il n'a eu pour écrire qu'à laisser parler son cœur.

Le livre sortait à peine des presses que Stendhal devait quitter la France.

*
* *

En juin 1839, il regagna les États du Pape.

Il y retrouva sa besogne, ses dossiers et ses cartons, le môle de Trajan, L. Tavernier et D. Bucci. Pous se distraire il revint au roman. Il ébaucha un dernier livre, *Lamiel*, qu'il ne terminera pas. Nous en avons à peine la première moitié. De la fin il ne subsiste que des esquisses : elles laissent comprendre que Stendhal, après tant d'échecs, se proposait de modifier sa manière pour se plier au goût du public. On aurait retrouvé dans ce roman un Julien Sorel, mais un Julien Sorel en jupons, l'énergique et sublime Lamiel, et toujours la personne même de l'auteur qui voulait

se peindre, en se dédoublant, à la fois sous les traits de son héroïne (et ce n'eût pas été, certes, le moins curieux de ses portraits!) et dans le personnage pervers du docteur Sansfin, caricature de Stendhal vieillissant, qui eût, sans doute, rappelé la silhouette de M. de Fougeray des *Soirées de Neuilly*. L'intrigue, surtout, pour obéir à la mode, promettait d'être romanesque, et *Lamiel*, sur ce point, aurait pu, achevé, rivaliser avec *les Splendeurs et Misères des Courtisanes*. Le livre est resté sans conclusion : on y cherchera moins un renouvellement de la technique de Stendhal que les ressemblances nombreuses qu'il offre avec *le Rouge* ou *L. Leuwen*; comme ces deux romans en effet il devait développer un sujet cher à l'auteur ; le conflit de l'énergie d'un ambitieux et d'une société médiocre.

L'ennui avait vite repris Stendhal. Il se sentait vieillir. Les fouilles qu'il faisait exécuter ne suffisaient plus à le distraire : « *Vaut-il la peine de vivre?* » écrivait-il, définitivement désenchanté. Il achète deux chiens : « *J'étais trop triste de ne savoir qui caresser.* » Il souffrait de son isolement et des atteintes, plus fréquentes et chaque fois plus graves, de la maladie. Il eut du moins, en septembre 1840, la plus douce des surprises, la récompense qu'il attendait depuis longtemps et qu'il n'espérait plus. Balzac lui consacrait dans la *Revue Parisienne* un article enthousiaste et sincère qui, malgré des critiques mal venues et quelques éloges exagérés, le flatta délicieusement. On le sacrait grand écrivain, grand romancier, on le comparait à Corneille et à Shakespeare : il dut sourire avec quelque malice, à lire ces pages, mais aussi se laisser griser par un

légitime orgueil. Pour répondre aux désirs du critique qui le portait ainsi au pinacle, il reprit, pour la remanier, la *Chartreuse*, « ce chef-d'œuvre de la littérature à idées », mais n'eut pas le courage, — et qu'il avait raison ! — d'y apporter les modifications profondes, d'ailleurs injustifiées, que réclamait, mal à propos, l'auteur de la *Comédie humaine*. Sa santé devenait chaque jour plus chancelante; il éprouvait, plus poignante que jamais, la crainte de mourir seul. Il se sentait près de la fin.

Il obtint de revenir en France. Il était à Paris en novembre 1841 et songeait à écrire de nouvelles *Chroniques*. Le 23 mars 1842, il mourait d'une attaque d'apoplexie qui l'avait frappé en pleine rue.

VII

Les Inédits

L'œuvre qu'il laissait à sa mort ne se bornait pas aux ouvrages qu'il avait publiés. Restaient nombre de manuscrits se rapportant aux sujets les plus divers et quantité de dossiers où il avait rangé toute sorte de papiers. Il les léguait, par testament, à sa ville natale. Les stendhaliens pourront longtemps encore y puiser pour mieux connaître leur maître. Les notes de lecture qu'il prenait à la sortie de l'école centrale sont aussi curieuses à étudier pour retracer l'évolution de ses idées que celles jetées aux marges de ses livres à Civita Vecchia. Bon nombre d'entre elles ont déjà été publiées. Il en reste encore, sans nul doute, que publiera l'édition Champion : aucune d'elles n'est indifférente.

Mais, sans parler de ces notes, on est en droit de supposer qu'il subsiste, dans les papiers du romancier, plus d'une ébauche qui mériterait d'être publiée, fût-ce à titre de simple document. Les essais de jeunesse, trop volumineux et trop peu personnels pour être intégralement édités, n'en mériteraient pas moins une étude ou une analyse copieuse. Les ébauches de tragédies ou de comédies, les plans, les esquisses, les projets d'ouvrages critiques n'ont été jusqu'à présent que sommairement résumés. Les indications fragmen-

taires que nous avons sur eux pourraient être complétées et l'on on devrait tenter une synthèse : ce travail, sans renouveler ce que nous savons de Stendhal, permettrait de compléter sa biographie intellectuelle et de mieux suivre la formation de son talent, la naissance de sa méthode et de son œuvre. De 1802 à 1814 il a consacré aux lettres au moins autant de soin qu'à son travail de fonctionnaire ou à ses voyages. Du résultat de ces réflexions, on sait encore peu de choses. Sans tout publier de ces ébauches, on en pourrait croyons-nous, faire un choix judicieux, comme l'a fait, pour les inédits de l'*Histoire de la Peinture*, M. P. Arbelet; pareille tâche devrait tenter quelque érudit grenoblois qui serait mieux que personne à même de la mener à bien.

Est-il audacieux, par ailleurs, de supposer que la bibliothèque de Grenoble a livré tous ses secrets (1)? Il n'est pas d'année où ne paraisse quelque inédit, où l'on ne publie à nouveau quelque texte mal édité. On peut espérer de nouvelles découvertes, sans que l'on doive croire qu'elles apportent beaucoup de nouveau sur Stendhal : elles devraient livrer surtout de copieux extraits de ses lectures. Du moins permettraient-elles de mieux connaître ses efforts et sa biographie. Mais on ne sera fixé sur ce point que lorsque sera complètement et clairement analysé le con-

(1) Il y aurait lieu, particulièrement, de voir le ms. n° 958 composé de 28 volumes, recueil factice des œuvres diverses, dit le catalogue des mss., où figurent, pêle-mêle, des fragments de journal, des lettres, des œuvres de jeunesse, des projets de roman, etc. On a déjà puisé dans ce recueil.

tenu des collections stendhaliennes conservées aux bords de l'Isère.

Surtout il importe de reprendre, de critiquer et de compléter la *Correspondance*. Depuis que R. Colomb a publié en 1855 la *Correspondance inédite*, le carteggio stendhalien s'est enrichi. Soit en revues, soit en volumes isolés (*Lettres intimes*, *Lettres à Pauline*), de nouvelles lettres sont venues s'ajouter à celles que l'on possédait et qu'avaient publiées, en 1909, Paupe et Chéramy. Mais leur édition n'est ni complète, ni sûre. Les dépôts d'archives et les collections privées n'ont point encore livré tout ce qu'ils contiennent. Il semble qu'une vaste enquête judicieusement menée donnerait de fructueux résultats : les archives du Vatican ont ainsi livré à Mme M. J. Durry et à M. F. Boyer des lettres officielles de Stendhal qui leur ont permis de compléter ce que l'on savait de son rôle de consul. Nul doute qu'à Grenoble et en bien d'autres endroits il n'existe des lettres de Beyle qu'il faudrait grouper. Mais c'est là travail de longue haleine et que l'on ne pourra jamais dire achevé. Il est plus urgent, et relativement plus facile, de remanier l'édition Paupe-Chéramy là où, suivant trop fidèlement l'édition Colomb, elle se trouve fautive. L'exécuteur testamentaire de Stendhal a pris d'étranges libertés avec ces textes, ou a commis de graves maladresses. Il publie en effet comme lettres des pages qui sont en réalité des articles parus en des revues anglaises (lettres à Strich) ou des esquisses de nouvelles (comme la lettre déjà citée où Stendhal notait l'ébauche du récit qui devait devenir la *Chartreuse*). Ses lectures sont souvent maladroites, et le texte qu'il donne est incorrect ou inexact;

les dates mises en tête des lettres sont souvent erronées. Il n'est pas sûr, enfin, qu'il ait publié tout ce qu'il pouvait publier et qu'il ne reste rien dans les dossiers grenoblois. Il y aurait donc lieu de reprendre le travail à pied d'œuvre, de le compléter dans la mesure possible, à l'aide des lettres publiées depuis 1909 et de celles que l'on pourra découvrir encore, de le modifier surtout en enlevant à la *Correspondance* ce qui ne lui appartient pas et en s'attachant à donner un texte sûr, daté de façon rigoureuse et muni de notes qui en éclaircissent les obscurités. Il serait bon également, à défaut d'une publication intégrale, de dresser un inventaire exact des lettres adressées à Stendhal et que l'on a pu conserver.

Une édition critique de la *Correspondance* ne pourra paraître avant des années encore. Elle sera, sans doute, le couronnement de l'édition Arbelet-Champion. Mais ne serait-il pas possible déjà, — M. P. Josserand l'a fait pour Mérimée (1), — d'établir un répertoire complet de cette correspondance? Le travail de M. Josserand, légèrement amélioré, pourrait servir de modèle : l'indication de la date et du lieu d'envoi, du destinataire, du dépôt ou de la collection où se trouvent les lettres, des livres ou articles où elles ont paru, permettrait de suivre les pérégrinations de Stendhal et, le cas échéant, de se référer aux textes imprimés. Il serait bon de compléter ce travail, presque un travail de bénédictin, par un relevé identique des lettres adressées à Stendhal. L'*Itinéraire* dressé par M. Marti-

(1) *Prosper Mérimée. Esquisse d'une édition critique de sa correspondance. R. H. L. F.* 1924-1925 (Tirage à part, s. d., in-8.)

neau en serait complété et éclairci. Pareil catalogue, — en attendant l'édition complète de la *Correspondance* — serait le meilleur instrument de travail mis à la disposition des amis de Stendhal. Rien ne permettrait mieux de le suivre et de vérifier ses dires. Il faut souhaiter qu'il se trouve un beyliste assez ardent à la besogne et disposant de loisirs suffisants pour le mener à bien.

VIII

Le Beylisme.
L'Art et les Idées de Stendhal.

S'il est un travail qui manque sur Stendhal, c'est une étude sur son art, ses procédés de romancier, sa technique, son style. A défaut de la seconde partie de l'ouvrage d'A. Collignon, resté inédite, on ne possède à cet égard que des fragments, des jugements épars notés par les critiques à propos de chaque ouvrage pris à part. Et ce sont souvent des appréciations, des impressions personnelles ou des jugements catégoriques, portés de haut, plus que le résultat d'une enquête méthodique. Les pages magistrales de Taine et de M. P. Bourget, lumineuses synthèses, celles de M. L. Blum sont et ne sont que des vues d'ensemble. On aimerait pénétrer le secret du travail du romancier. Entreprise difficile, car comment juger ou rapprocher la méthode de l'*Histoire de la Peinture* et celle d'*Armance* ou de *Brulard*? Ce ne serait pas impossible cependant. Les avant-propos et les notes de l'édition Arbelet-Champion, des études de détail sur les sources, une biographie chaque jour plus complète et plus sûre, la découverte incessante d'inédits souvent fort suggestifs, donneraient à un esprit bien armé les moyens de définir sans risque d'erreur les méthodes d'invention, de composition, de développement, les qualités d'imagination

du romancier ou de l'essayiste, d'étudier et de comparer la part qu'ont dans son œuvre le plagiat et l'invention personnelle, l'analyse et la description, d'établir comment il a l'idée d'un livre, d'un épisode ou d'un personnage, comment cette idée prend peu à peu une forme plus nette et plus complète, s'enrichit, se développe, quelle place il donne en traçant un plan d'ensemble aux idées directrices et aux détails, comment il étudie les états de conscience des héros qu'il a choisis, quelles sont les réflexions qu'il s'adresse, les critiques qui le font modifier tel geste, nuancer tel sentiment. Les repentirs dont il enrichissait ses livres et que publie l'édition Arbelet-Champion fourniraient des documents nombreux et précis sur ce point : les « *pilotis* », lisez : les résumés, qui devaient servir de charpente à *Lucien Leuwen*, sont des plus curieux à cet égard. De même un examen minutieux du *Rouge* où seraient confrontées les données tirées par Stendhal du procès Berthet et celles venues de l'aventure d'E. Grasset serait bien instructif. Il serait bon de comparer sa méthode à celle d'un Balzac, d'un Mérimée ou d'un Flaubert.

On pourrait facilement définir l'art du romancier chez Stendhal aujourd'hui que nous savons d'où il tirait la matière de ses livres : resterait à dire en détail comment il modèle cette argile informe, comment il dégrossit et polit les matériaux qu'il emprunte à d'autres écrivains ou à la réalité. Nous connaissons, ou nous commençons à connaître, l'homme. On aimerait connaître l'ouvrier et ses procédés. Combinait-il, ordonnait-il harmonieusement ses romans, ou, dans le dessein de tout dire, laissait-il courir sa plume?

Improvisait-il ou non? L'éclatante réussite du *Rouge* et de la *Chartreuse* donnerait à croire qu'il ne réussissait qu'à la condition de travailler vite, et sans chercher volontairement l'effet.

Cette étude sur l'art aurait un utile complément dans une étude sur le style de Stendhal. « La forme, écrit M. Lanson, n'existe pas comme forme d'art, chez Stendhal. Elle n'est que la notation analytique des idées. » La formule est juste. Elle a permis d'affirmer, c'est devenu un lieu commun, que Stendhal écrit mal. A-t-on vraiment le droit d'en juger ainsi? On ne saurait en effet ne pas reconnaître l'aisance, voire l'élégance de son style. Stendhal n'a jamais eu qu'un souci : « *Je ne vois qu'une règle*, écrivait-il à Balzac, *être clair.... j'abhorre le style contourné... je n'admire pas le style à la mode.* » Ses principes ne sauraient être mieux définis : par mépris de l'emphase à la Chateaubriand, de la période pompeuse et froide de Villemain, sous l'influence aussi de cette idée qui le domine d'attacher tous ses soins au fond, non à la forme, il se soucie peu de « bien écrire ». Sa haine de la verbosité le conduit à la sécheresse — à une sécheresse volontaire. Il ne vise que la précision et la clarté, la vérité surtout — au risque de dire péniblement et lourdement, sans élégance, ce qu'il veut dire, ce qu'il *doit* dire. De l'effet que produira sa phrase sur l'oreille du lecteur, il s'inquiète peu. Il ne songe qu'à sa pensée, il suit son raisonnement, et laisse courir sa plume sans se préoccuper de construire une période harmonieuse et savante (1). Resterait à montrer com-

(1) Cf. cette note sur le ms. de *Leuwen* : « *Je ne corrige une*

ment il pratique cette méthode, ce qu'elle donne et ce qu'elle vaut, et comment, sur la fin de sa vie, il était conduit à la rendre moins rigoureuse, à chercher plus qu'il ne l'avait fait l'euphonie de sa phrase. Les variantes de l'édition Arbelet-Champion permettraient de marquer nettement son évolution sur ce point. Cette étude devrait prendre pour base la lettre à Balzac sur la *Chartreuse* où le romancier, à la veille de sa mort, a défini les principes auxquels il avait obéi. Un style aussi dépouillé de toute enflure à l'heure où l'influence de Chateaubriand s'exerçait sur tous nos écrivains est un accident peu banal, dont il importerait de définir les règles et le but.

En revanche les idées et la personne de Stendhal, la philosophie ou la morale qui se dégagent de son œuvre, — le beylisme, — ont fait l'objet de savantes études. C'est à elles surtout que se sont intéressés les critiques, et l'on a pu ainsi définir sa psychologie et ses méthodes d'observation.

Malgré la complexité ou les contradictions apparentes de son caractère, dues en partie à la double influence des idéologues et de Rousseau (les tendances classiques les plus épurées et les manières d'être romantiques se heurtent en lui, sans qu'elles s'harmonisent toujours), il est possible de le réduire à quelques traits essentiels : la tendresse — plus grande qu'on ne le croit d'habitude, la poursuite chimérique d'un bonheur inaccessible, et la timidité. En opposition, et tout naturellement, la réserve d'une âme trop

phrase pour le style que quand je suis sûr qu'elle restera ; avant la correction de style, celles destinées à faire tout exprimer. »

souvent blessée par la vie, — le dégoût avoué bien haut d'une époque où règnent la crainte du ridicule, le manque d'enthousiasme et le scepticisme, — le repliement sur soi, l'égoïsme ou, si l'on veut, « *l'égotisme* », et le goût du paradoxe et de la contradiction. Il est tout contrastes : passion, sensibilité, enthousiasme contenus à grand peine, — intelligence et ironie toujours en éveil. Qu'eût-il été à une époque où la plante humaine pouvait librement s'épanouir? Un Fabrice, un Ferrante Palla : on se plaît à l'imaginer, Florentin ou Milanais, au temps des Sforza ou des Médicis, prêt à prendre sa part de toute intrigue amoureuse ou politique, prêt à risquer sa vie à condition de vivre intensément. « Ce qu'il n'est pas capable de faire, dit M. P. Hazard, il l'écrit. » Lui-même, en 1803, notait déjà dans son *Journal* : « *L'Énergie, qualité sine qua non genius.* » Qu'eût-il été, en 1820 même, s'il avait eu un peu plus de cette énergie qu'il se plaît à donner à ses héros? Un Julien Sorel, ou quelque conspirateur, émule des carbonari, du colonel Caron ou des sergents de La Rochelle, un Philippe Bridau mieux armé. Libre à chacun de l'imaginer à sa guise. Il ressort d'une étude serrée de son œuvre qu'il fut une des natures les plus riches et les plus sincères, un des talents les plus précoces et les plus permanents de l'époque romantique. On a le droit de ne pas aimer ses confidences, de se hérisser devant des aveux qui peuvent choquer : est-il plus méchant et plus bas que bien d'autres? Rien n'est moins sûr. Seul parmi les romantiques il a osé dire entièrement ce qu'il avait été. Que seraient, à nos yeux, d'autres romanciers et certains poètes, s'ils avaient, comme lui, livré le secret de leur cœur, s'ils

ne s'étaient, trop souvent, composé une attitude? Il a eu ses défauts. Il est le seul à les dévoiler ingénument. Il ne convient pas de le juger sur ses aveux : il a eu le mérite de la franchise; il n'a pas connu l'hypocrisie, il n'a pas embelli son portrait, et, de cela, on doit lui tenir compte, alors même qu'on n'approuve ni ses raisonnements ni ses théories. Ils sont ceux d'un homme qui a souffert, que la vie n'a pas gâté, qui n'a jamais connu le succès. Il est permis, dès lors, de lui pardonner une attitude, une misanthropie, un pessimisme, un certain goût de l'amoralisme qui sont très explicables et qu'atténuent, d'ailleurs, tant de mouvements de tendresse, tant d'aveux d'amour, tant d'élans vers un idéal qu'il n'a jamais pu atteindre.

Il reste que sa morale — ce que l'on a, comme il l'avait fait, appelé le *Beylisme*, — ne plaît pas à tout le monde, et, d'un point de vue rigoriste, paraît dangereuse, au point de vue social surtout. Elle se dégage tout naturellement de son œuvre malgré la complexité apparente de celle-ci : « Troubadour avec des cornues et des équations », dit justement de lui M. P. Lasserre, il professe une morale romantique en apparence, encyclopédiste en réalité et qui est bien plutôt le fruit de la lecture des idéologues que de l'étude de Gœthe ou de Byron, encore qu'elle doive beaucoup à Jean-Jacques. Stendhal est le disciple de Diderot et des philosophes amis du baron d'Holbach. Il leur emprunte deux idées : l'*Esprit* d'Helvétius lui a révélé qu'il n'est au monde qu'une science, celle de percer « *les motifs des actions des hommes* » pour les diriger au mieux de ses intérêts personnels, — qu'une méthode, la logique, qui permet d'atteindre le bonheur. On devra

donc, selon Stendhal, se borner, sans rien livrer de soi, à observer les gestes de ses voisins au profit de ses intérêts bien entendus, et à manœuvrer en conséquence. Il ne reconnaît aucune loi d'aucune espèce : « *Il n'y a pas de droit naturel... il n'y a de naturel... que le besoin.* » Et Stendhal distingue parmi les hommes deux catégories, et deux seulement : les dupeurs, ceux qui savent exploiter les autres, et les dupés, les moutons qui se laissent éternellement conduire à la tonte ou à la boucherie. Est-il besoin de dire dans quelle classe Stendhal voudrait se ranger? d'ajouter qu'aucune institution sociale ne résiste à pareil postulat? Tout se ramène pour lui à la « chasse au bonheur ». Il n'est qu'un motif d'agir : l'intérêt; il suffit de voir clair — et d'oser. Julien Sorel le sait — et manque de peu le but qu'il visait; Leuwen le sait aussi, mais n'ose pas : il n'arrive pas à conquérir Mme de Chasteller. Dès lors Beyle peut à son aise démontrer que les gestes les plus héroïques sont dictés par les sentiments les moins élevés : écoutez-le narrer, d'après Mérimée, les exploits dont il avait été le témoin en Russie; ils se réduisent à des gestes instinctifs ; il peut ruiner les motifs d'agir les plus nobles et démontrer que la quête de l'amour, par exemple, n'est que la recherche du plaisir.

Sa morale, toute utilitaire, se sauve par la place qu'il fait à « l'*espagnolisme* », au goût de l'aventure, de l'énergie, — la vie n'ayant, pour qui sait vivre, qu'un but : la recherche des sensations fortes, celle du bonheur (il rejoint ici Rousseau et s'éloigne des idéologues) et non du plaisir. Voilà pourquoi il prête à ses héros des sentiments, une volonté, des désirs, des ges-

tes hors du commun. Voilà pourquoi il aime et le moyen-âge et la renaissance où l'on pouvait être soi, où la mort violente n'était que le couronnement d'une existence bien remplie. Voilà pourquoi ses héros sont amoureux de l'énergie et pourquoi il glorifie le crime pourvu qu'il ait une forte signification esthétique ou psychologique. Ce qui ne l'empêche pas, essayant de concilier les exigences du cœur et celles de la raison, de souhaiter la tranquillité politique pourvu qu'elle lui laisse la liberté, car il est à la fois aristocrate et démagogue : démagogue parce que la monarchie absolue interdit à un plébéien tel que lui, ou Julien Sorel, de sortir du rang où sa naissance l'a placé, et qu'il faut donc, pour réussir, renverser le trône et l'autel, — aristocrate jusqu'aux moelles, tel Fabrice ou L. Leuwen, car il se sait capable d'exploiter les avantages du pouvoir, la nonchalance et l'ignorance de la masse au profit de sa fortune et de ses plaisirs. Politiquement, bien qu'il adore Machiavel, il semble avoir eu pour idéal un gouvernement modéré, la monarchie parlementaire, capable de rendre hommage au mérite qu'il se reconnaissait mieux que ne l'eût fait une république, et qui unissait à ses yeux les qualités du pouvoir aristocratique et du gouvernement populaire.

Théories dangereuses, dira-t-on, théories ou démoralisantes ou anarchiques. Soit. Il faut tout le charme, toute la mélancolique poésie, tout l'intérêt historique dont Stendhal pare ses romans, tout notre goût pour les âmes fortes, pour les « surhommes » nietzschéens pour que l'on ne se récrie pas devant leur égoïsme ou leur utilitarisme. Admettons-le. Mais théories sincères — ce qui permet déjà de les excuser — et qui ne

paraissent cyniques à beaucoup que parce que peu d'hommes ont le courage de ne pas jouer un rôle et de dire librement ce qu'ils pensent. Stendhal a osé dire ce qu'il était, ce qu'il sentait, ce qu'il voulait. Qu'il ait, pour le faire, emprunté à beaucoup et des thèmes et des idées, qu'il ait négligé la forme au profit du fond, qu'il choque bien des idées reçues, il serait vain de le nier. Il reste qu'il a laissé une œuvre dont la portée historique, littéraire ou psychologique, — du « *jus de faits* », comme il disait, — est profonde, et dont l'influence (1) par delà Taine, Bourget, Barrès, Nietzsche et Tolstoï, se fait encore sentir, une œuvre infiniment variée, prenante pour qui sait la lire sans parti-pris, et qui, dangereuse peut-être, n'en est pas moins à la fois un document précieux sur l'auteur et sur son temps, un modèle de vérité, une œuvre qui, par l'originalité de sa méthode, la richesse de son contenu, fait de Stendhal, avec Balzac, le maître du roman français au XIX[e] siècle.

(1) Cette influence n'a jamais fait l'objet d'aucun travail d'ensemble. Signalons seulement deux études de Gobineau, *Stendhal* (édit. par Ch. Simon, édit. du S.C., n° 20), et de Ch. Simon, *Le sillage de Stendhal en Allemagne* (*ibid.*, n° 21) : il y a là matière à une ample étude d'influences et de littératures comparées. Cf. de suggestives *Réflexions sur Stendhal* de R. Boylesve, Paris, Le Divan, 1929, in-32.

BIBLIOGRAPHIE

La littérature stendhalienne ne cesse de s'enrichir chaque jour; l'*Histoire des Œuvres de Stendhal* de Paupe (Paris, Bosse, 1904, in-16) et la *Bibliographie stendhalienne* d'H. Cordier (Paris, Champion, 1914, in-8) sont depuis longtemps dépassées. Les notes qui suivent n'ont pas la prétention de les remplacer, ni de les compléter. Ces deux ouvrages, avec leurs qualités et leurs défauts, restent indispensables à consulter, et qui, par ailleurs, aurait la prétention de relever *tout* ce qui a été publié de Stendhal ou sur Stendhal depuis 1914? On se propose ici simplement de signaler les travaux les plus importants parus depuis cette date — et cette bibliographie n'est donc pas exhaustive. On ne renverra qu'exceptionnellement le lecteur aux travaux antérieurs à 1914 déjà signalés par Cordier (1).

I

Bibliographie

L'ouvrage de Cordier n'a été, depuis 1914, ni repris, ni complété. Les excellentes notes bibliographies mises par M. P. Martino en appendice à un *Stendhal* dont il sera question plus loin restent utiles à consulter : elles ont le très grand mérite de la clarté. L'*Annuaire bibliographique* du Dauphiné (Grenoble, 1920 et suiv.) donnait le relevé annuel des éditions de Stendhal et des

(1) Abréviations employées :
Édit. du S.C. = Éditions du Stendhal Club (Paris, Champion, in-8). Nous désignons ces opuscules par leur numéro.
R.D.M. = Revue des Deux Mondes.
R.H.L.F. = Revue d'histoire littéraire de la France.
R.L.C. = Revue de littérature comparée.
Soirées du S.C. = Soirées de Stendhal Club. (Paris, Mercure de France, 2 vol. in-16.)

travaux, jusqu'aux plus minimes, qui lui étaient consacrés. Cette publication a cessé de paraître. A son défaut on pourra consulter la chronique trimestrielle de la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mais elle est, malheureusement, loin d'être aussi complète.

L'éditeur Champion dans ses *éditions du Stendhal Club*, M. H. Martineau dans sa chronique stendhalienne de la défunte *Revue critique des idées et des livres* et depuis 1912 dans ses *Petites notes stendhaliennes* du *Divan*, M. E. Henriot dans son *Courrier littéraire* du *Temps*, publient ou signalent les dernières trouvailles des chercheurs. Ces plaquettes ou ces articles tiennent lieu d'une *Revue des études stendhaliennes* : il est indispensable de les suivre régulièrement pour se tenir au courant de la production ou de l'avancement des recherches sur Stendhal.

A défaut de la description critique des manuscrits de Stendhal, on consultera, avec le *Catalogue général des manuscrits*, H. Cordier, *Stendhal et ses amis* (Evreux, 1890), et la *Revue napoléonienne*, 2e année, volume 1.

II

Éditions

Il n'est pas encore d'édition *complète* et *correcte* de l'œuvre de Stendhal. Les éditions originales, introuvables, ne peuvent satisfaire que les bibliophiles. Elles ont besoin d'être éclairées de commentaires, complétées par des appendices, des relevés de variantes que Beyle n'y pouvait joindre. Hetzel, puis les frères Lévy essayèrent de réunir et de donner au public tout ce qu'il avait publié. Le premier échoua ; les seconds réussirent, de 1853 à 1877, à éditer pour la première fois toute l'œuvre alors connue du romancier. Leur édition, procurée par R. Colomb, était enrichie d'inédits. Elle ne saurait nous satisfaire. Le texte est, souvent, maladroitement établi ; Colomb, dont on ne peut nier la bonne volonté, s'est permis des remaniements fâcheux ; surtout il n'a pas épuisé les richesses contenues dans les manuscrits conservés à Grenoble. Cette édition, dite complète, ne l'est pas plus qu'elle n'est sûre.

M. P. Arbelet, avec le concours de l'éditeur Champion, a entrepris en 1913 d'établir le texte critique, qui n'avait pas encore été donné. Sous sa direction et avec son aide, vingt-trois volumes enrichis de préfaces, d'avant-propos critiques, de notes et d'appendices, ont paru depuis 1913. Ils offrent, malgré de menus

défauts, inévitables, le texte le plus sûr, la collection de documents la plus ample. Parallèlement, un autre stendhalien, M. H. Martineau, se plaçant à un point de vue différent, a commencé à publier, à la librairie du *Divan*, une édition complète, de format plus maniable, dépourvue de commentaires et d'appareil critique, mais dont le texte est aussi sûr que le précédent, et, chez Le Vasseur, l'*Œuvre romanesque de Stendhal*. Ces trois éditions se poursuivent. Elles ont été établies sur des principes différents. L'édition Arbelet-Champion reproduit le dernier texte revu par Stendhal, en incorporant à ce texte les corrections qu'il se proposait d'y insérer et qu'il notait aux marges d'exemplaires interfoliés dont plusieurs sont la propriété de M. C. Bucci, de Civita Vecchia, héritier de son ami D. Bucci. Les éditions Martineau, plus intransigeantes, reproduisent le texte imprimé du vivant de l'auteur, se refusant à toute correction que l'on pourrait juger arbitraire.

A côté de ces monuments édifiés à la gloire du romancier grenoblois, se multiplient les éditions de tout ordre, populaires (classiques Garnier, Fayard), classiques ou peu s'en faut (Hatier) de luxe (Cyral, Kra, Kieffer), fragmentaires ou complètes. Elles n'offrent d'intérêt que pour le bibliophile ou le lecteur pressé. Nous ne les signalerons pas; du moins témoignent-elles du succès grandissant de Stendhal, succès qui passe les frontières, car on le traduit beaucoup. Nous citerons simplement trois traductions allemandes procurées par W. Weigand (Leipzig-Iéna, Diederichs, 1902, 8 vol.), A. Schurig (Münich, Müller, 1921-1924, 14 vol.) et Von Oppelen-Bronikowoski (Berlin, Propylaën Verlag, 1921-1924, 10 vol.) (1).

Nous signalerons à propos de chacun des livres de Stendhal les plus récentes et les plus sûres éditions.

III

Études sur la Vie et sur l'Œuvre

Le travail des stendhaliens ne s'est pas borné à l'établissement d'un texte aussi sûr que possible de l'œuvre de leur maître. Ils

(1) Ces trois auteurs ont consacré des études biographiques à Stendhal. Signalons surtout la dernière édition (1923) du travail de M. Weigand, et le *F. von Stendhal. H. Beyle. Das leben einen Sonderlings* (Leipzig, 1921 et 1924) de M. A. Schurig.

ont poursuivi la plus vaste et la plus minutieuse enquête sur sa vie et sur ses livres. L'*Histoire des Œuvres de Stendhal* de Paupe donne un relevé que l'on peut croire complet de la production historique et critique sur Beyle antérieurement à 1904. Elle signale des inutilités et des non-valeurs, mais on peut et l'on doit y puiser encore. C'est, en tout cas, un excellent recueil d'appréciations choisies sur l'œuvre de Stendhal et qui permet de mesurer son succès. Le *Stendhal-Beyle* d'A. Chuquet (Paris, Plon, 1902), encore que souvent fautif et conçu dans un esprit peu sympathique au romancier, reste l'ouvrage d'ensemble le plus complet que l'on puisse consulter. La *Bibliothèque stendhalienne* publiée par E. Champion a donné une *Vie littéraire de Stendhal* d'A. Paupe qui contient de curieux documents. Il est regrettable que la collection stendhalienne de cet excellent érudit qui fut le bibliothécaire du Stendhal-Club ait été dispersée : on en pourra, du moins, consulter le catalogue dans le *Bibliophile français*, bulletin mensuel de livres d'occasion de la librairie E. Nourry (n° 218, octobre 1928). Il y avait là de précieux documents sur le mouvement stendhalien qu'il est regrettable que l'on n'ait pas publiés (1).

Signalons surtout le *Stendhal* de M. P. Martino (Paris, Société d'imprimerie et de librairie, 1914, in-16), excellent résumé, muni de notes précieuses, indispensable à consulter aujourd'hui encore, et la *Vie de Stendhal* de M. P. Hazard (Nouvelle Revue Française, 1927, in-16), à dessein dépourvue de tout apparat historique ou critique, qui est l'ouvrage où les différents aspects de Beyle sont le plus délicatement marqués. On ne saurait comprendre l'âme, l'œuvre et la vie du romancier sans l'avoir lu.

Chaque épisode de son existence, chacun de ses livres a suscité nombre d'écrits. Nous les indiquons ci-dessous en paragraphes se rapportant à chacun des sept chapitres de la présente étude.

I. La Jeunesse de Stendhal.

L'édition Stryienski de la *Vie de Henri Brulard* est à écarter. On consultera les éditions Debraye et Martineau (cf. ci-dessous § VI). Pour la *Correspondance*, cf. l'édit. Paupe-Chéramy (Paris, Bosse, 1908, 3 vol. in-8) et les *Lettres à Pauline* (Beyle), p. p.

(1) Notamment la 2e partie du livre d'A. Collignon, resté inédit, et dont on ne connaît que quelques exemplaires manuscrits.

L. Royer et R. de la Tour du Villard (Paris, la Connaissance, 1921, in-18. — Cf. le C. R. de P. Arbelet dans la *Nouvelle Revue Française* du 1er avril 1921).

L'ouvrage capital à consulter est le livre de P. Arbelet, *La Jeunesse de Stendhal*, Paris, Champion, 1919, 2 vol. in-8.

Sur les origines de Stendhal, cf. divers articles de P. Ballaguy, *Stendhal et son pays* (*Revue Universelle*, 1er février 1924), *La généalogie de Stendhal, le côté paternel* (*Mercure de France*, 15 juin 1925), et *Quelques précisions nouvelles sur la généalogie de Stendhal* (*ib.*, 15 juillet 1926), qui insistent sur ses origines grenobloises.

S. Chabert a consacré une notice à la maison natale de Stendhal au t. II de l'édit. Debraye de *Brulard*.

On lira dans *Henri Brulard* les impressions de Stendhal, au milieu d'une famille épouvantée par les excès jacobins, devant le spectacle de la rue pendant la Terreur. Cf. P. Ballaguy, *Stendhal et sa famille sous la Terreur* (*Revue de Paris*, 15 mai 1923).

M. H. Dumolard a consacré deux articles à un ami d'enfance de Stendhal, J. Rey (*Annales de l'Université de Grenoble*, 1927, t. IV, n° 1), et à l'influence de l'idéologie sur Beyle (*Pages stendhaliennes*, Grenoble, Rey, 1928, in-12, p. 1).

Le livre de J. Mélia, *La vie amoureuse de Stendhal* (Mercure de France, 1909, in-16), trop peu sûr, est à écarter.

On pourra consulter celui d'Abel Bonnard (Flammarion, 1926, in-12), *La vie amoureuse d'Henri Beyle* qui est un bon résumé.

Sur le paysage grenoblois on lira les délicates impressions de G. Faure, *Au pays de Stendhal* (Grenoble, Rey, 1920).

L'itinéraire établi par P. Léautaud à la fin de son recueil *Les plus belles pages de Stendhal* (Mercure de France, 1907, in-16) est sujet à caution. M. A. Schurig a dressé un nouvel itinéraire de Stendhal, plus complet, paraît-il, que celui de M. Martineau (1) (cf. R. L. C., 1926, p. 625). Nous n'avons pu le consulter.

II. Stendhal a Paris.

La *Vie de Henri Brulard* se termine à l'arrivée de Stendhal à Milan. A partir de cette date, il faut suivre ses pérégrinations, dans la *Correspondance* et dans son *Journal*, soit dans l'édition Debraye-Royer (Champion, 1923) dont le tome I seul a paru, pour la période 1801-1805, soit, pour tout ce qui concerne l'Italie dans le *Journal d'Italie*, p. p. P. Arbelet (Paris, C. Lévy, 1911,

(1) Que ce dernier avait déjà complété, cf. *Le Divan*, 1914.

in-12). L'édition Stryienski-de Nion est incomplète et peu sûre.

Sur les voyages de Stendhal en Italie, sur ce qu'il y vit et y aima, cf. P. Hazard, *Stendhal et l'Italie* (*R.D.M.* 1er décembre 1926 et suiv.), P. Arbelet, *Arrigo Beyle, Milanese* (*Soirées du S. C.*, t. II, p. 59); P. Jourda, *Stendhal en Italie* (*Revue des Cours et Conférences*, 31 mars 1924); et P. Martino, *Sur les pas de Stendhal en Italie* (Édit. du S.C. n° 7). Le livre de F. Mino, *Saggio di uno studio su lo Stendhal e le sue relazioni con l'Italia*, Naples, 1911, n'offre pas d'intérêt. Malgré l'ouvrage de F. Novati, *Stendhal e l'anima italiana*, Milan 1915, in-8, et les études de P. P. Trompeo citées ci-dessous (cf. § IV), l'étude d'ensemble sur Stendhal et l'Italie reste à écrire.

Les premières amours de Stendhal ont été délicatement analysées par M. P. Arbelet en deux ouvrages : *Les amours romantiques de Stendhal et de Victorine* (Paris, E. Paul, 1924, in-16) et *Stendhal épicier ou les infortunes de Mélanie* (Paris, Plon, 1926, in-16). Sur ce qu'il advint de Mélanie après sa rupture avec Beyle cf. du même auteur : *Mélanie débute aux Français* (*Revue de France*, 15 octobre 1927).

Les écrits de jeunesse de Stendhal (28 volumes) sont conservés à Grenoble sous le n° 958 des manuscrits. Cf. H. M., *Stendhal et la théorie du rire* (*Divan*, sept.-oct. 1919), et *Traité de l'art de faire des Comédies*, p.p. H. Martineau, *Revue universelle*, 15 décembre 1929. (M. H. Martineau prépare une étude à propos d'un travail de S. sur : *Molière, la comédie et le Rire.*) Sur ses lectures en 1804, cf. le catalogue de sa bibliothèque dans le *Journal*, t. I, p. 324.

Sur les rapports de Stendhal avec les acteurs de son temps, cf. P. Arbelet, *Premier voyage de Stendhal au pays des comédiennes* (Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1928, in-8) — où sont analysés ses jugements sur Mlle Mars et ses rapports avec Mlle Duchesnois, — *Quand Stendhal rencontrait Talma* (*Figaro*, 29 octobre 1927) et *Stendhal tragédien* (*ib.*, 14 avril 1928). On complétera ces études par une note d'H. Martineau dans le *Divan* de juillet 1928.

On lira, dans le *Journal*, t. I, p. 327 et suiv., et dans *De l'Amour*, t. II de l'édit. Müller-Jourda, les premiers essais d'analyses psychologiques écrits par Beyle. Il préparait, en 1803, un grand ouvrage, inédit encore : *Filosofia nova*, qu'il serait bon d'étudier. Cf. H. Carcassonne, *La période héroïque du beylisme* (*1802-1805*) dans *Revue des Cours et Conférences*, 15 mars 1930.

III. Stendhal fonctionnaire.

Les sources restent la *Correspondance* et le *Journal*.

A défaut de l'édition qui n'a pas encore paru, on trouvera dans le t. I du *Journal*, pp. xxvi et suiv., le relevé de ce que l'on possède des notes quotidiennes de Beyle pour la période 1806-1818 (date où il cesse de rédiger son journal) et, p. xxxvi, le relevé des publications partielles qui en ont été faites en dehors du *Journal d'Italie* (1811, 1814, 1815, 1818). La bibliographie du *Journal* a été donnée par Cordier, pp. 207-211 et pp. 227-230.

La présence de Stendhal à Iéna a été discutée par É. Henriot, *Livres et portraits*, 3e série (Paris, Plon, in-16), p. 200, et par H. Martineau, *Le Divan*, juin 1925.

Le *Journal* du séjour de Stendhal à Brunswick a été publié dans la *Nouvelle Revue Française* du 1er mars 1914. Un de ses amis allemands a laissé de curieux souvenirs sur lui; cf. Ch. Simon, *Les souvenirs du baron de Strombeck sur Stendhal* (Édit. du S. C., n° 9), et C. Pitollet, *Stendhal à Brunswick* (*Mercure de France*, 1er mai 1921). Nous n'avons pu consulter une thèse inédite de Else Berkholtz : *Stendhal und Deutschland* (Münich, 1924).

Sur les rapports entre Stendhal et la comtesse Palfy, cf. le curieux essai *Consultation en faveur de la duchesse de Bérulle* (Mme Daru) *pour Banti* (Stendhal), où il essayait de se tracer une ligne de conduite, dans les *Soirées du Stendhal Club*, t. I, p. 27.

Sur Stendhal et A. Bereyter, cf. P. Arbelet, *Stendhal et le petit Ange* (Champion, les Amis d'Édouard, 1926).

M. P. Ballaguy a publié une étude sur *Stendhal en 1814* dans la *Revue Universelle* (1er juin 1923). Les textes inédits qu'il publie, tirés des archives de l'Isère, donnent une idée de l'initiative déployée par Stendhal en ces heures graves. M. Ballaguy a tenté de démontrer qu'un des ancêtres de Beyle avait peut-être eu droit à la particule.

IV. Les Premiers essais.

On lira les **Vies de Haydn, Mozart et Métastase** dans l'édition D. Müller (Paris, Champion, 1914) ou dans l'édition Martineau (*Le Divan*, 1928). Ce premier livre de Stendhal eut

une 2e édit. en 1817, une 3e en 1831, et fut traduit en anglais en 1817.

M. P. Hazard a dit avec justesse ce qu'il fallait penser de la question des plagiats de Stendhal dans un article de la *R.D.M.* du 15 sept. 1921 : *Les plagiats de Stendhal d'après de récentes publications*. Stendhal lui-même a dit son mot sur ce point, cf. *Les plagiats de Stendhal jugés par Stendhal* (P. Arbelet, *Revue de France*, 15 février 1922). Cf. un article de P. Souday (*Comœdia*, 24 sept. 1921) et une note de P. Hazard, *Les ciseaux de Stendhal* (*Mélanges Lanson*).

Il existe un livre d'ensemble sur les sources des premiers livres de Beyle : G. Kuhnau, *Quellen Untersuchungen zu Stendhal Beyle's Jugendwerken* (1909, in-8). M. E. Henriot a résumé la querelle de Stendhal avec l'auteur qu'il avait plagié dans son premier livre : *Stendhal, Bombet et Carpini* (*Stendhaliana*, Paris, Crès, 1924, in-16, p. 154).

Sur la publicité que Beyle fit autour de ses premiers ouvrages, cf. Paupe, *Vie littéraire...*, pp. 1-17.

On consultera sur les *Vies* : H. E. Smith, *La fortune d'une œuvre de jeunesse de Stendhal en Amérique* (édit. du S. C., n° 24 : il s'agit de deux traductions américaines des *Vies* en 1820 et en 1834) et un article de L. Royer (*Bulletin du Bibliophile*, 1er décembre 1924) qui établit que *Louis de Lech**** est Louis Pepin de Belisle, et que les lettres des pp. 216 et 307 de l'édit. Müller sont d'une amie allemande de Stendhal, Philippine de Bülow.

Pour l'**Histoire de la Peinture en Italie**, cf. l'édit. Arbelet (Paris, Champion, 1924, 2 vol.) et l'édit. H. Martineau (Divan, 1929, 2 vol.). On y joindra : H. Martineau, *Un chapitre inédit de l'Histoire de la Peinture, Le Corrège* (*Revue Universelle*, 1er juillet 1929). M. Arbelet a étudié la question des sources de cet ouvrage de façon définitive dans : *L'Histoire de la Peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1914, in-8. On se reportera également à l'importante préface qu'il a mise en tête de son édition et à un article du *Mercure de France* (1er sept. 1922) : *Comment Stendhal publia son Histoire de la peinture en Italie*.

Sur la documentation et la méthode de travail de l'auteur, cf. L. Royer, *Stendhal et la documentation de l'Histoire de la Peinture en Italie* (*R.H.L.F.* avril 1922), et G. Charlier, *Stendhal et les Van Praet* (ib., octobre 1922), enfin P. Martino, *Stendhal et le voyageur Elphinstone* (R.L.C., 1922, p. 117).

Certains exemplaires de l'édit. originale portent le pseudonyme Aubertin, cf. P. P. Trompeo, *Aubertin et Bombet* (*Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, p. 21).

Sur l'accueil fait au livre, cf. D. Müller, *La presse parisienne et l'Histoire de la peinture en Italie* (*Divan*, janvier 1925).

Sur les budgets de Stendhal entre 1816 et 1819, cf. A. Paupe, *Vie littéraire...*, pp. 120-133.

Rome, Naples et Florence, cf. l'édit. D. Müller (Paris, Champion, 1919, 2 vol.) et l'édit. H. Martineau (Divan, 1927, 3 vol.). C'est le premier livre signé Stendhal (cf. sur ce point une note de H. d'Alméras, *Comment Beyle est devenu Stendhal*, *Journal des Débats*, 10 avril 1924). Il fut traduit en anglais en 1818, et eut une 2e édit. en 1826.

Sur l'édit. originale, cf. Paupe, *loc. cit.*, pp. 18-20, et sur la vente du livre, *ib.*, pp. 30-38.

La 2e édit., très augmentée, permet d'intéressantes comparaisons avec le texte original, cf. les notes de l'édit. Müller et E. Henriot, *Stendhaliana*, p. 165.

Sur l'édit. anglaise de 1818, cf. R. Davis, *L'édition originale anglaise de R. N. F.* (*Bulletin du Bibliophile*, 1er février 1926).

Pour les sources, cf. Kühnau, *loc. cit.*, et J. Deschamps, *Stendhal et de Potter* (*R. L. C.* 1925, p. 673. Édit. du S. C. n° 13).

Sur divers détails concernant ce livre, cf. P. Martino (*Notes stendhaliennes*, *R. L. C.*, 1922, pp. 116 et 118) et *Une rencontre italienne de Stendhal*, *M. de Micciché*. (Édit. du S. C. n° 27.)

Stendhal avait de quoi grossir son livre s'il l'eût voulu. Il a pu ainsi donner à R. Colomb pour son *Journal d'un Voyage en Italie pendant l'année 1828* une centaine de pages qu'il n'avait pas utilisées; cf. une note de D. Müller dans le *Divan* de novembre 1925.

Sur la *Vie de Napoléon*, cf. ci-dessous, § VI.

Stendhal a noté aux marges d'un exemplaire de *Rome, Naples et Florence* diverses dates relatives à son amour pour Métilde; cf. Paupe, *Vie littéraire...*, pp. 26-29. Sur Métilde, cf. P. P. Trompeo (*Nell'Italia romantica...* pp. 29 et 55), *Due lettere di Beyle a M. D. Viscontini* et *Altri ricordi di Metilde*. Beyle esquissa un roman où il comptait narrer sa malheureuse passion, cf. P. Arbelet, *Le roman de Métilde*, dans *De l'Amour*, édit. Müller-Jourda, t. II. Les amours de Beyle et de Métilde n'ont fait encore l'objet d'aucun travail d'ensemble.

Les rapports entre Stendhal et les romanticistes pourraient

être fouillés. On consultera : Mme T. Benedetto, *E. Visconti e Stendhal*, Arezzo, 1921, et diverses études de P. P. Trompeo (*Nell'Italia romantica...*) particulièrement p. 85, une note très riche, — p. 85, *Stendhal e il Manzoni* (ils ne se sont pas connus avant 1827), — p. 183 *Stendhal e il Tommaseo*, — et p. 129 *Bianca Mojon Milesi*. Les relations de Beyle dépassaient Milan : il fut en rapports très étroits, et plus encore après 1830, avec le libraire Vieusseux et le groupe de l'*Antologia* à Florence, cf. P. Jourda, *Vieusseux et ses correspondants français* (*R. L. C.* 1926 et édit. du S. C., n° 16).

Sur le mouvement romanticiste entre 1816 et 1819, cf. l'édit. Martino de *Racine et Shakespeare*, t. I, pp. xxxv et suiv. Le livre d'A. Giglio, *Stendhal e la letteratura italiana*, 1921, est peu sûr.

Sur les lectures de Stendhal à cette date et les livres qu'il se faisait envoyer de Paris, cf. Paupe, *loc. cit.*, pp. 94-100.

La question de l'héritage de Stendhal a fait l'objet d'une notice d'H. Martineau, *L'héritage paternel de Stendhal* (*Revue du siècle*, 1er juillet 1925, et *le Divan*, 1927, in-32). Stendhal reprochait à son père de l'avoir ruiné par de mauvaises spéculations. M. Ballaguy, dans les articles cités plus haut, § I, a montré que Chérubin Beyle pouvait être excusé.

M. Martino a publié les inédits de Stendhal sur le romanticisme, cf. *Le Del romanticismo nell'arte de Stendhal* (*R. L. C.*, 1922, et édit. du S. C. n° 1) et *L'ouvrage de grammaire de Stendhal* (*Giornale storico della letteratura italiana*, 1923, vol. 82). Sur ces articles, cf. son édit. de *Racine et Shakespeare*. M. P. P. Trompeo (*Nell'Italia romantica...*, p. 3, *Un enimma stendhaliano*) aboutit aux mêmes conclusions que lui.

V. Retour a Paris.

Sur les voyages de Stendhal en Angleterre, sa connaissance de l'anglais, ses relations outre-Manche, l'influence qu'il subit et celle qu'il exerça, cf. l'excellente thèse de miss D. Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre*, Paris, Jouve, 1909, in-8; et, du même auteur, *Sutton Sharpe et ses amis français* (Paris, Champion, 1926, in-8), à propos des amitiés anglaises et parisiennes de Stendhal pendant cette période de sa vie, on pourra aussi se reporter à la thèse de miss M. E. Elkington, *Les Relations de*

société entre l'Angleterre et la France sous la Restauration (Paris, Champion, 1929, in-8).

Pour les *Souvenirs d'Égotisme* la seule édition Martineau (*Le Divan*, 1927) mérite d'être consultée. On consultera pour toute cette période A. Cordier, *Comment a vécu Stendhal*, 1900, et H. Cordier, *Stendhal et ses amis*, 1890. Ces livres, qui mettent en œuvre bon nombre de précieux documents, ont le défaut d'être peu ordonnés et difficiles à utiliser.

Il existe bon nombre d'études de détail sur les amitiés de Stendhal. J. Boulenger s'est occupé des relations de Stendhal avec M. de Custine et Duvergier de Hauranne (*Candidature au Stendhal Club*, Paris, *Le Divan*, 1926), P. Trahard de l'amitié qui lia Stendhal et Mérimée (*La Jeunesse de P. Mérimée*, Paris, Champion, 1925, 2 vol. in-8). Des documents divers ont été publiés dans les ouvrages d'A. et d'H. Cordier cités plus haut, et par Paupe (*Vie littéraire...* p. 101). On lira encore le livre de S. Pinvert, *Un ami de Stendhal, le critique E. D. Forgues* (Paris, Leclerc, 1915) ; les *Soirées du Stendhal Club*, t. I, p. 205 ; H. M., *Stendhal et H. de Latouche* (*Le Divan*, déc. 1925) ; H. Mongault, *Mérimée, Beyle et quelques Russes* (*Mercure de France*, 1er mars 1928), et D. Müller, *Stendhal et Mignet* (*Divan*, mai 1914). Parmi les mémoires des contemporains de Stendhal, cf. ceux de Mme Ancelot, (*Les salons de Paris*, 1858, *Un salon de Paris*, 1866, et une note de J. Boulenger, *Stendhal et Mme Ancelot*, *Le Censeur*, 1er décembre 1906) et ceux d'E. Delécluze (*Souvenirs de soixante années*, 1862) ou encore le *Cours familier de littérature* de Lamartine (1).

Sur les budgets de Stendhal à cette époque, cf. A. Cordier, *loc. cit.*, p. 159.

Sur ses ennuis et sa détresse, *ibid.*, p. 1 et une note de D. Müller dans le *Divan* de mai 1929.

Les amours de Stendhal et de Menta ont été étudiés par A. Cordier, *loc. cit.*, p. 135, et par Mme M. J. Durry (*Une passion de Stendhal, Clémentine*, *Revue de France*, 15 nov. 1926 et édit. du S. C., n° 22), qui a retrouvé et publié la seule des 280 lettres que Stendhal reçut de Mme Curial et que brûla R. Colomb qui subsiste aujourd'hui. Sur Mme Gauthier, cf. F. Bouvier, *L'Amateur d'autographes*, 1905, p. 49.

De l'Amour. Cf. l'édit. Müller-Jourda (Champion, 2 vol.) et

(1) On lira avec curiosité les pages p. p. le *Divan*, de mai 1929 à mai 1930, *Stendhal vu par ses contemporains* (Byron, Viennet, R. de Beauvoir, David d'Angers, etc.).

l'édit. Martineau (*Divan*, 1927, 2 vol.). Stendhal essaya en vain de faire de la publicité autour de son livre avec ce qu'il appelait des « *puff articles* » (1) (cf. P. Arbelet, *Une réclame pour... De l'Amour* (*Revue de France*, 1er septembre 1921), et les appendices de l'édit. Champion. On a conservé un exemplaire de *l'Amour* annoté par l'auteur; cf. P. Arbelet, *Un exemplaire de l'Amour annoté par Stendhal* (*Revue de France*, 1er septembre 1922, et *Bulletin du Bibliophile*, novembre-décembre 1924.)

Sur différents passages du livre, cf. E. Henriot, *Stendhal et Mme Gherardi*, *Stendhal et De l'Amour*, *Stendhaliana*, pp. 61 et 21).

Il est bon de noter que plus fréquemment que dans aucun autre ouvrage Stendhal indique dans *De l'Amour* les œuvres auxquelles il emprunte. Les chapitres sur le mariage sont empruntés à une édition italienne de Destutt de Tracy, cf. P. Jourda, *Stendhal inspiré par Destutt de Tracy* (*Annales de l'Université de Grenoble*, t. I, 1924), et G. Chinard, *Destutt de Tracy. De l'Amour*, Paris, Les Belles Lettres, in-16.

H. Delacroix a longuement et minutieusement analysé les théories de Stendhal sur l'amour dans son livre *La psychologie de Stendhal*.

Sur la collaboration de Beyle aux revues anglaises, on lira Miss D. Gunnell, *loc. cit.*, p. 156, et P. Martino, *Racine et Shakespeare*, t. I, p. XLIII et suiv. cf. deux résumés de J. Mélia, *Stendhal journaliste* (*Revue de Paris*, 1er avril 1920), et E. Henriot (*Stendhaliana*, p. 175). M. G. Charlier a publié dans la *Minerve française* (1er juillet 1919) un article inconnu de Stendhal sur la sculpture, paru en juillet 1828 dans la *Revue trimestrielle*, J. Boulenger un article sur M. de Custine (*Candidature au S. C.*), et H. Malo deux articles sur W. Scott et l'Amérique parus dans le *National*. (*Pages retrouvées de Stendhal*, Paris, E. Paul, 1929, in-8.) Les articles sur l'exposition de 1824 et le théâtre italien ont été repris dans les *Mélanges d'art et de littérature*, 1867.

Racine et Shakspeare. Cf. l'édit. P. Martino (Paris, Champion, 1925, 2 vol. in-8) et celle que le même auteur a donnée chez Delpeuch (1926). Les appendices de la première édition éclairent

(1) A ce propos et sur l'attitude de Stendhal à l'égard de la critique, on consultera P. Arbelet, *Stendhal et la critique* (*Revue de France*, 1er avril 1921), et J. Mélia, *Stendhal et le lancement de ses livres* (*Figaro*, 26 mai 1923).

la genèse du livre. Consulter aussi l'édit. H. Martineau (*Le Divan*, 1927, 1 vol.). Stendhal emprunte bon nombre d'idées à E. Visconti, *Dialogo sulle unità dramatiche*, 1819. L'influence de Schlegel et de son *Cours de littérature dramatique* sur Stendhal qui l'avait lu de très près fut moins grande que ne le pense M. Kontz (*De Henrico Beyle litterarum germanicarum judice*, 1899). Sur les contacts de Stendhal avec l'Allemagne, cf. W. F. Schirmer, *Stendhal und Deutschland* (*Archiv für das studium der neueren Sprachen...*, 1915, t. XXXIII).

Vie de Rossini. Cf. l'édition H. Prunières (Champion, 1923, 2 vol. in-8) et l'édit. H. Martineau (*Le Divan*, 1929, 2 vol.). L'ouvrage eut une seconde édition en décembre. Stendhal avait utilisé une esquisse parue en janvier 1822 dans la *Paris Monthly Review*. La question des sources n'a pas été épuisée par M. Prunières et il serait bon de comparer à la *Vie de Rossini* les *Rossiniane* de Carpani, parues de 1818 à 1823 dans la *Biblioteca italiana*, peut-être aussi d'opérer des sondages dans l'*Edinburgh Review*.

Un bon résumé des idées de Stendhal sur la musique a été donné par M. de la Laurencie dans la *Revue Musicale* du 1er décembre 1924. Cf. aussi deux articles de P. Rossillion dans le *Guide du concert* des 8 et 15 février 1929.

L'éditeur A. Stols de La Haye a donné en 1926 une réédition de *D'un nouveau complot...*

On trouvera une riche et minutieuse analyse du caractère des héros de Stendhal dans H. Delacroix, *La psychologie de Stendhal*, pp. 144-188.

Armance. Cf. édit. R. Lebègue (Champion, 1925, in-8) et l'édit. H. Martineau (*Le Divan*, 1927). La question des sources a été élucidée par R. Lebègue (cf. pp. XLII et suiv.), E. Henriot, *Armance, Olivier, Stendhal, Latouche et Mme de Duras* (*Livres et portraits*, 3e série, p. 193), et par E.-A. Férard, *Olivier par Madame la duchesse de Duras*, dans *Figaro*, 1er février 1930.

Sur le sens du mot « *babilan* », cf. L.-G. Pélissier, *Revue de philologie française*, t. XV, 1901, p. 32, et P. P. Trompeo (*Nell'Italia romantica...*, p. 197). — *Babbilano*. Sur l'objet même que se proposait Stendhal, on lira une lettre à Mérimée du 23 décembre 1826 (*Corresp.*, t. II, p. 445) et le chapitre *des Fiascos* dans *De l'Amour*. Le sujet d'*Armance* l'avait déjà préoccupé.

Promenades dans Rome. Il n'en existe pas d'édition sûre. On complétera l'édit. Lévy par les *Soirées du Stendhal Club*, t. II : p. 147 — *Un chapitre inédit des Promenades dans Rome*, et p. 164, *En marge des Promenades dans Rome*. M. A. Caraccio prépare une édition de ce texte pour l'édition Arbelet-Champion.

M. J. Boulenger et M. E. Champion ont relevé les variantes notées par Stendhal aux marges de deux exemplaires de la 1re et de la 2e édition, cf. *Candidature au Stendhal Club*, p. 103, et *Un nouvel exemplaire annoté des Promenades dans Rome* (édit. du S. C., n° 19). Le comte Primoli a publié des notes de Stendhal sur Rome d'après un exemplaire des *Mémoires d'un Touriste*, cf. *Une promenade dans Rome sur les pas de Stendhal* (Paris, Champion, les Amis d'Édouard, 1922).

Sur la valeur documentaire des ouvrages de Stendhal sur l'Italie de 1800-1830, cf. F. Novati, *Stendhal e l'anima italiana*, Milan, 1915, pp. 96-97. L'érudit italien reconnaît la valeur du témoignage de Beyle sur l'Italie romantique. Sur la valeur comme guide des *Promenades*, cf. A. Maurel, *L'art de voyager en Italie*.

A propos des *Promenades*, A. Caraccio a très ingénieusement dégagé quelques-unes des théories de Stendhal sur l'histoire (cf. *Annales de l'Université de Grenoble*, 1925).

Sur certaines notes mystérieuses jetées par S. au bas des pages des *Promenades*, cf. D. Müller et A. Caraccio (*Divan*, mai et novembre 1929).

Le Rouge et le Noir. On consultera quatre éditions récentes par J. Marsan (Champion, 1923, 2 vol. in-8), H. Martineau (Bossard, 1925, 2 vol. in-16), et P. Jourda (Les textes français, F. Roches, 1929, 2 vol. in-16), toutes trois munies de notes, et par H. Martineau (*Le Divan*, 1927, 2 vol. in-18).

Sur le fait divers qui inspira Stendhal, cf. les avant-propos des éditions précitées et les *Lettres de Mérimée aux Grasset*, p. p. le docteur M. Parturier (La Connaissance, 1929, in-8) que l'on complétera par une note de P. Jourda : *L'original de Mathilde de la Mole* (*Le Divan*, juillet-août 1929), et par É. Henriot, *Les dessous de J. Sorel* (*Livres et portraits*, 2e série, p. 216).

Sur les souvenirs personnels de Stendhal dans ses romans, cf. Ramon Fernandez, *Autobiographie et roman chez Stendhal* (*Le Navire d'argent*, 1er novembre 1925).

On lira, sans parler des fines remarques de M. L. Blum (*Revue de Paris*, 15 février 1914, pp. 790-805), une remarquable analyse

du caractère de J. Sorel par A. Thibaudet (*Nouvelle Revue Française*, 1924) : *Stendhal et Molière*, où il rapproche Julien et Tartufe, — que l'on opposera à un violent réquisitoire de P. Ballaguy (*Revue universelle*, 1er mars 1928).

Il est indispensable de lire, pour saisir les intentions de Stendhal, les deux lettres à Salvagnoli publiées sous le titre : *Le Rouge et le Noir, Chronique des chroniques, par M. de Stendhal*, Paris, R. Davis, 1928, in-8. (Cf. une note d'É. Henriot : *Où Stendhal parle du Rouge et Noir, le Temps*, 1er janvier 1929). Nous n'avons pu nous procurer l'ouvrage de H. Koller : *Stendhal's Rouge et Noir und les Misérables von Victor Hugo, zwei Typen des socialen Romans*. Münster, 1922. Nous nous bornons à l'indiquer et à signaler qu'il y a une étude à écrire sur Stendhal peintre des mœurs de son temps.

VI. Le Consulat de Civita-Vecchia.

Sur les démêlés de Beyle avec la police, cf. Simon, *Stendhal et la police autrichienne* (*R. L. C.*, 1923, p. 436, et édit. du S. C., n° 2), et E. Henriot, *Stendhaliana*, p. 189.

Sur le séjour à Trieste, cf. A. Bettelheim, *Stendhal Beyle's Triester Konsulat* (Berlin, 1913), C. Curto, *Stendhal e Trieste* (*Nuova Antologia*, 1er avril 1926), et surtout R. Dollot, *Stendhal consul de France à Trieste* (*Revue de Paris*, 1er avril 1927 et édit. du S. C. n° 23) et *Stendhal à Venise* (*1815-1830*) (*R. L. C.* 1927, et édit. du S. C. n° 25), articles réunis sous le titre : *Les Journées adriatiques de Stendhal*, Paris, Édit. Argo, 1929, in-16.

On est amplement renseigné sur le séjour de Stendhal à Civita-Vecchia, grâce aux travaux suivants : L. Farges, *Stendhal diplomate, Rome et l'Italie de 1829 à 1842* (Paris, Plon, 1902, in-8), F. Boyer, *Le gagne-pain de Stendhal* (*Mercure de France*, 15 juillet 1924, et édit. du S. C. n° 6), M. J. Durry, *Stendhal et son travail consulaire* (*Annales de l'Université de Grenoble*, 1925, et édit. du S. C., n° 12). J. Carrère, *Les Maisons de Stendhal à Civita-Vecchia* et *Les ennuis de Stendhal à Civita-Vecchia* (*Le Temps*, 24 et 27 juillet 1924).

Sur la mission à Ancône, cf. F. Boyer : *La mission de Stendhal à Ancône* (*Figaro*, 14, 21, 28 juillet 1923).

Sur L. Tavernier, cf. M. J. Durry : *Un ennemi intime du consul Stendhal* (*Le Correspondant*, 25 juin 1924, et *Le Divan*, 1928, in-32).

Les séjours de Beyle à Rome ont fait l'objet de nombreux travaux (1) : on consultera notamment :

sur ses séjours, P. P. Trompeo (*Nall' Italia romantica...*, p. 218), *Stendhal e Roma*;

sur ses logis, F. Boyer, *Logements de Stendhal à Rome* (*R. L. C.* 1924, p. 329, et édit. du S. C. n° 5);

sur ses amis, P. P. Trompeo (*loc. cit.*), *La Contessa Sandre*, p. 273, et *Stendhal e Amalia Bettini*, Rome, 1927 (cf. P. Martino, *Le Divan*, avril 1927); P. Jourda, *Vieusseux et ses amis français*;

sur ses lectures, P. Arbelet, *Stendhal relu par Stendhal; dans la bibliothèque de Stendhal à Civita Vecchia* (*Revue de Paris*, 15 novembre 1917), et F. Boyer, *La bibliothèque de Stendhal à Rome* (*R. L. C.* 1924, édit. du S. C., n° 3), *Bibliothèques stendhaliennes à Civita Vecchia et à Rome* (*R. L. C.* 1925, édit. du S. C., n° 10), et *Les Lectures de Stendhal* (*Mercure de France*, 1er décembre 1925, édit. du S. C. n° 14).

Vie de Henri Brulard. On doit la lire dans l'édit. H. Debraye (Champion, 1913, 2 vol. in-8), ou dans l'édit. H. Martineau (*Le Divan*, 1927, 2 vol. in-18) qui reproduit les croquis et les plans avec lesquels Stendhal illustrait son texte. L'édit. Stryienski, incomplète et peu sûre, est désormais à écarter (sur les erreurs, les omissions, les modifications apportées au texte par Stryienski, cf. deux notes de H. Martineau dans *Le Divan* de janvier 1927, et de M. Sauvage dans les *Nouvelles Littéraires* du 17 décembre 1927).

Sur la *Vie de H. Brulard*, cf. E. Henriot, *Stendhaliana*, p. 105.

Une position sociale. Cf. l'édit. H. Debraye, Paris, Kra, 1927, — et *Soirées du Stendhal Club*, t. I, p. 97. On lira sur cette ébauche un article d'E. Henriot, *Le Temps*, 1er mars 1927.

Lucien Leuwen. Les stendhaliens ont désormais trois excellentes éditions de ce roman : l'une par H. Debraye (Champion, 1926-1927, 4 vol.); l'autre par H. Rambaud (Bossard, 1929, 4 vol. dont deux d'appendices) (2); la dernière par H. Martineau (*Le Divan*, 1929, 3 vol.). — Sur les difficultés d'établissement du texte et les procédés employés par Stendhal pour dissimuler dans la crainte d'une perquisition ce que son œuvre pouvait

(1) Le moins piquant n'est pas la publication par H. Martineau (*Le Divan*, février 1930) de notes mystérieuses de Stendhal : *Earline, the last romance*.

(2) Ces deux volumes n'ont pas encore paru.

avoir de dangereux pour lui, cf. H. Debraye, t. I, p. CIX et suiv. (1).

La question des sources de *Leuwen* est difficile à résoudre. Jusqu'à quel point le roman s'inspire-t-il de l'ouvrage *Le Lieutenant* de Mme Jules Gaulthier qui l'avait confié à Beyle pour qu'il le jugeât? Il est impossible de le dire, ce manuscrit ayant disparu. (Cf. H. Debraye, t. I, p. LXV et suiv.) Peut-être Stendhal songeait-il, pour la conclusion, à s'inspirer de ce qui devait être *Une position sociale*?

Le *réalisme* de *L. Leuwen* est évident : sur les ressemblances des personnages du roman avec certaines personnes connues de Stendhal, cf. H. Debraye *loc. cit.*, p. LXXXVIII et suiv., et un article de M. H. Martineau, *Les portraits de Stendhal* (*Figaro*, 30 mars 1929). Stendhal lui-même dans ses notes, signale plusieurs de ces ressemblances. M. H. Dumolard a publié dans le *Divan* (septembre-octobre 1928) une note très documentée sur un ami de Stendhal, Rubichon, qui sous l'anagramme Chonrubi, est désigné dans le manuscrit comme le modèle du docteur Dupoirier. Il semble, par ailleurs, que le récit de l'élection de M. Mairobert (t. IV) soit la mise en œuvre du souvenir qu'avait l'auteur de l'élection à Grenoble, en 1819, de l'abbé Grégoire. Sur ce point, cf. H. Dumolard (*Pages Stendhaliennes*, p. 28), *Stendhal électeur de l'abbé Grégoire*.

Romans et Nouvelles. Ils parurent, de 1854 à 1877, sous les titres suivants : *Romans et Nouvelles* (1854), *Chroniques italiennes* (1855), *Nouvelles inédites* (1855), *Chroniques et Nouvelles* (1855), *L'abbesse de Castro* (1871). On pourra les lire soit dans l'édition des *Chroniques italiennes* donnée par R. Doyon à La Connaissance (Paris, 2 vol. in-16), soit dans les éditions Martineau, au *Divan* et chez Levasseur (2).

Trop de faveur nuit a paru dans la *Revue de Paris* (15 décembre 1912 et 1er janvier 1913), *Le chevalier de Saint-Ismier* dans la *Revue Bleue* (décembre 1913). Ces deux nouvelles ont été publiées

(1) Sur ces trois éditions, cf. É. Henriot, *Quand Stendhal écrivait Leuwen. Le Temps*, 14 mai 1929.

(2) *Romans et Nouvelles* (le Divan, 1928, 2 vol.) : Le Rose et le Vert, Mina de Wanghel, Souvenirs d'un gentilhomme italien, le Juif, le Coffre et le Revenant, le Philtre, le chevalier de Saint-Ismier, Philibert Lescale, Fédor.

Chroniques italiennes (le Divan, 1929, 2 vol.) : L'abbesse de Castro, Vittoria Accoramboni, les Cenci, La Duchesse de Palliano, San Francesco a Ripa, Vanina, Trop de faveur tue, Suora Scolastica.

par Von Oppeln Bronikowski. *Suora Scolastica* a été publié par H. Debraye (Paris, A. Coq, 1921). Sur cette nouvelle, cf. *Soirées de Stendhal Club*, t. I, p. 127, et É. Henriot, *Stendhaliana*, p. 199. La source en est la *Cronaca del convento di Sant'Arcangelo a Bajano* traduite et p. p. Von Oppeln Bronikowski (Dresde, 1922). *Le Rose et le Vert* a été édité par H. Martineau en 1928 (au Trianon, chez Le Vasseur, et au Divan). Cette nouvelle, refonte de *Mira de Wangel*, avait été traduite et publiée par Von Oppeln Bronikowski au t. IX des *Gesammelten Werken* de Stendhal (Berlin, Propyläen Verlag, 1923).

Les sources des *Chroniques* ont été étudiées par Fr. Von Oppeln Bronikowski : *Die Quellen zu Stendhal's Renaissance Novellen* (*Gesammelten Werken*, t. III), travail minutieux fait sur les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, où l'auteur a publié des notes de Stendhal et dix-huit nouvelles tirées de ces manuscrits — et par H. Martineau, *S. et les sources des Chroniques italiennes*, dans *Revue universelle*, t. 39, 1929.

Sur les *Cenci* et deux imprimés parus en 1822 et 1825 qui peuvent avoir servi à Stendhal, cf. É. Henriot, *Stendhal et l'Histoire de la famille Cinci* (*le Temps*, 10 mai 1927, et *Esquisses et notes de lecture*, 1928, p. 127), et A. Lombard, *Stendhal et Béatrice Cenci* (*Revue de Genève*, 1er janvier 1927).

Sur Stendhal et Napoléon, cf. J. Dechamps, *Stendhal et Napoléon*, thèse de Liége 1911, et F. Boyer, *Stendhal et les historiens de Napoléon* (Édit. du S. C., n° 17). La bibliothèque de Grenoble possède huit volumes manuscrits et plusieurs cahiers de notes relatifs au livre que Beyle projetait.

La *Vie de Napoléon* vient d'être éditée de façon définitive par M. L. Royer sous le titre : *Napoléon* (Paris, Champion, 1929, 2 vol. in-8).

Les Mémoires d'un Touriste. On pourra consulter, plutôt que l'édition Lévy, l'édit. Crès, 1927, 2 vol. in-12, procuré par M. Y. Gandon, et l'édit. H. Martineau (*Le Divan*, 1929, 3 vol.). M. Bonnerot en prépare une pour la collection des Textes Français (F. Roches). Cf. F. Vandérem : *La seconde édition originale* (et augmentée) *des Mémoires d'un Touriste* (*Bulletin du Bibliophile*, 1er mai 1926).

Sur les plagiats de Stendhal dans ce livre, cf. F. Gohin, *Stendhal plagiaire de Mérimée* (Notes d'un voyage dans le Midi de la France) (*la Minerve française*, 1er janvier 1920), M. Barber,

Encore un plagiat de Stendhal, Les Mémoires d'un Touriste (Millin) (*Mercure de France*, 1er février 1920), C. Pitollet (*ib.*, 1er décembre 1920), et H. Martineau (*Figaro*, 18 janvier 1930). Sans parler de Mérimée (*Portraits historiques et portraits littéraires*, édit. P. Jourda, Champion, 1928) et de Paupe, *Vie littéraire...*, pp. 59-61. La description du Dauphiné en revanche est parfaitement personnelle. Cf. G. Faure, *Au pays de Stendhal*, pp. 45 et suiv.

Le **Journal de voyage** a été publié par L. Royer à la *Chronique des lettres françaises*, 1928, in-8.

Les rapports de Mérimée et de Stendhal après 1830 ont été longuement exposés par P. Trahard (*P. Mérimée de 1834 à 1853*, Paris, Champion, 1928, in-8, pp. 251 et suiv.) On lira le fameux *H. B.* soit dans l'édition précitée des *Portraits littéraires* soit dans les édit. du S. C., n° 26.

La Chartreuse de Parme. On consultera, en attendant que paraissent les volumes de l'édit. Arbelet-Champion, soit l'édit. Martineau (le Divan, 1926, 2 vol., soit l'édit. P. Martino (Bossard (1), 1928, 2 vol. in-16). M. P. Arbelet a donné chez Champion une luxueuse reproduction en phototypie d'un exemplaire de *la Chartreuse* corrigé par Stendhal qui montre merveilleusement le travail de correction accompli par le romancier. Cette édition à très petit nombre d'exemplaires est malheureusement introuvable. Les repentirs de Stendhal seront reproduits dans la réédition qui figurera aux *Œuvres complètes*. Sur ces corrections, cf. É. Henriot (*Stendhaliana*, pp. 77. *Livres et portraits*, 1re série, p. 195).

Sur la genèse du livre, cf. avec quelques pages pénétrantes de L. Blum (*Revue de Paris*, 15 février 1914, pp. 785 et suiv.) l'article essentiel de P. Arbelet : *Les origines de la Chartreuse de Parme* (*Revue de Paris*, 15 mars 1922).

L'article de Balzac sur le roman et les suites que Stendhal pensait y donner ont été étudiés par P. Arbelet, *Balzac, Stendhal et les corrections de la Chartreuse* (*Revue de Paris*, 1er avril 1922) (Cf. *Soirées du Stendhal Club*, t. I, p. 101, et t. II, p. 244. *Deux chapitres inédits de la Chartreuse de Parme*). Stendhal répondit à Balzac par une lettre des plus importantes pour juger de ses idées et de sa méthode, lettre analysée excellemment par P. Arbelet dans la *R. H. L. F.* 1917, p. 537.

(1) Précédée d'une remarquable introduction. M. Martino prépare une étude topographique sur la *Chartreuse* : *Sur les pas de Fabrice et de la Gina*.

Lamiel. Cf. l'édition H. Martineau (*Le Divan*, 1928, in-18) et un judicieux article d'E. Bauer (*Revue des Belles Lettres* de Neuchâtel, décembre 1926) sur le sens et la portée du roman.

C'est durant les derniers mois de son séjour en Italie que Stendhal dut, sans doute, remettre au peintre A. Constantin son ami les notes que celui-ci inséra, telles quelles, dans ses *Idées italiennes sur quelques ouvrages célèbres* (Florence, 1840), « étrange salade » qui est ainsi un peu de Stendhal. Sur ce point, cf. les articles de P. Arbelet, F. Vandérem, et A. J. Rusconi dans le *Bulletin du Bibliophile* (avril-juin 1923, janvier 1924 et suiv.), un article de M. Rusconi (*Marzocco*, Florence, 16 sept. 1923) et des notes de M. G. de Pourtalès : *Un livre inconnu de Stendhal sur Rome* (*Revue hebdomadaire*, 1er sept. 1923).

Il subsiste à Florence, à la librairie Vieusseux, dont le fondateur fut un ami de Stendhal, quelques livres annotés par Beyle et des lettres qu'il adressa au fondateur de l'*Antologia*. Nous avons pu, naguère, les voir. M. A. J. Rusconi devait les publier. Il ne l'a pas encore fait, à notre connaissance. Il serait souhaitable qu'il le fît.

Sur les dernières volontés de Stendhal et la façon dont elles furent exécutées, cf. F. Boyer, *Donato Bucci et les dernières volontés de Stendhal* (*R. L. C.* 1924, et édit. du S. C., n° 8).

VII. Les Inédits.

Sur les livres de Stendhal, cf. par exemple : L. Royer, *Les livres de Stendhal dans la bibliothèque de son ami Crozet* (*Bulletin du Bibliophile*, septembre-octobre 1923), et les opuscules de F. Boyer cités § VI.

La Correspondance. On verra, d'après des notes de D. Müller (*le Divan*, mars 1927) et H. Rambaud (*ibid.*, novembre 1927), avec quel soin il importe de faire subir une sévère revision aux dates proposées par R. Colomb (sur Colomb, cf. H. Martineau, *Apologie de R. Colomb*, le Divan, 1927, in-32).

Voici l'indication de quelques-unes des publications où ont paru, depuis 1909, des lettres de Stendhal (et cette liste n'a pas la prétention d'être complète) :

Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome, 1909, une lettre.

Feuilles d'histoire du XVIIe au XXe siècle, 1909, 2 lettres.

Lettres à Pauline, Paris, la Connaissance, 1921.
Revue universelle, 1er juillet 1923.
Figaro, 14 juillet 1923 et suiv.
É. Henriot, *Stendhaliana*, p. 197.
R. L. C., 1924, p. 120 (et édit. du S. C. n° 4).
Le Divan, juin 1927, septembre-octobre 1927, juillet-août 1928, juin 1914, février 1930.

Les ouvrages de Farges, de F. Boyer, de Mme M.-J. Durry cités plus haut contiennent également des lettres inédites. La *R. H. L. F.* dans ses chroniques donne depuis quelques années le résumé des lettres de Beyle qui passent en vente (cf. 1924, pp. 158 et 358, — 1925, p. 650, — 1926, pp. 332 et 491, — 1927, p. 321, etc.) (1).

On connaît, parmi les lettres adressées à Stendhal celles de Mérimée (cf. *Soirées du Stendhal Club*, t. I, p. 177, et *Sept lettres de Mérimée à Stendhal*, Rotterdam, 1898), de Jacquemont, etc. Sur la correspondance avec Métilde, cf. P. P. Trompeo, *loc. cit.*, p. 29. On trouvera dans les ouvrages d'A. et d'H. Cordier cités plus haut plusieurs lettres écrites à Beyle. Il en est d'autres qu'a publiées Paupe dans sa *Vie littéraire de Stendhal*, et l'on en lit qui sont citées ou imprimées in-extenso dans les avant-propos des volumes de l'édition Arbelet-Champion. Des lettres de Pauline Beyle à son frère ont été publiées dans les *Soirées du Stendhal Club*, t. II, p. 33. On peut espérer qu'il y a là aussi riche moisson à récolter.

On trouvera la liste des pseudonymes dont Stendhal use et abuse dans ses lettres et ses livres dans H. Cordier, *Stendhal et ses amis*, pp. 34 et suiv., P. Léautaud (*Les plus belles pages de Stendhal*) et surtout dans le *Divan* (février-mars 1918).

VIII. L'Art et les Idées de Stendhal.

On lira une magistrate étude d'ensemble de M. L. Blum (*Revue de Paris*, 1er, 15 février, 1er, 15 mai 1914) et *Stendhal et le Beylisme*, Ollendorf, 1914, in-12, les *Réflexions* déjà citées de R. Boylesve, et diverses études de détail, notamment un ingénieux parallèle de M. P. Lasserre (*Figaro*, 19 janvier 1924) entre les héros de Stendhal et ceux de Hugo, G. Sand, A. Dumas (la question mériterait d'être développée), et une note d'H. Martineau, *Com-*

(1) Il convient de signaler ici l'important dossier recueilli par Paupe à ce sujet et qui figure sous le n° 903 dans le catalogue de sa bibliothèque cité plus haut. Il contient des lettres de Stendhal.

ment travaillait Stendhal (*Figaro*, 23 février 1929). Cf. du même auteur, *Stendhal et les origines du roman psychologique* (Paris, Cercle de la librairie, 1923). M. H. Debraye a étudié *La méthode de composition de Stendhal, à propos d'une ébauche de roman inédit : Une position sociale* (*Mercure de France*, 16 décembre 1913. A ce propos, cf. de judicieuses remarques de P. Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, Champion, 1924, in-8, p. 107).

Sur le style de Stendhal, avec l'article de P. Arbelet (*R.H.L.F.*, 1917) cité plus haut, on consultera : A. France (*Revue de Paris*, septembre 1920), P. Gilbert (*La forêt des cippes*, t. I, p. 151) et des notes d'É. Henriot (*Stendhaliana*, p. 205, et *Livres et portraits*, 1re série, p. 299). Cf. en outre la thèse déjà ancienne, et qui n'a pu faire état des repentirs de Beyle, de C. Körner, *Stendhal und sein Stil*, Halle, 1911.

Sur la *psychologie de Stendhal*, cf. l'excellent volume de M. H. Delacroix qui porte ce titre (Alcan, 1918, in-8). M. L. Dugas a étudié *La timidité de Stendhal* (*Mercure de France*, 15 juillet 1920) et M. R. Fernandat *la logique de Stendhal* (*Divan*, décembre 1928, janvier 1929).

Le romantisme de Beyle fait l'objet de deux articles d'H. Martineau (*Revue universelle*, 15 juin 1921) et de M. P. Lasserre (*Figaro*, 19 janvier 1924). Nous n'avons pu lire la thèse de J. Bürger, *Stendhal Beyle und die französische Romantik* (Marbourg, 1913).

M. P. Sabatier a écrit une trop rapide *Esquisse de la morale de Stendhal d'après sa vie et ses œuvres* (Hachette, 1921, in-8). Il y a là matière à plus ample et plus riche travail. La question mériterait d'être reprise. On lira sur l'épicurisme de Beyle les notes de J. Prévost, *Stendhal et la religion du plaisir* (*Europe*, 15 septembre 1928), J. Carrère (*Les Mauvais Maîtres*, Paris, Plon, 1922, in-16) a fait, avec beaucoup de vivacité le procès de Stendhal et des tendances dangereuses de sa morale.

Les idées politiques de Stendhal font l'objet d'une plaquette de M. Leroy, *Stendhal politique*, parue au *Divan* en 1929, et ses théories économiques ont été étudiées par M. E. Sée (*Mercure de France*, 1er juillet 1929).

Il y aurait une étude d'ensemble à écrire sur l'*Iconographie* de Stendhal sur quoi on n'est renseigné que par des notes fragmentaires de Paupe, Cordier, Arbelet et Martineau.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction..... 1

I. La jeunesse de Stendhal. (1783-1802)..... 5

II. Stendhal a Paris. (1802-1806)..... 15

III. Stendhal fonctionnaire. Ses campagnes. Ses premiers voyages en Italie. (1806-1814)..... 21

IV. L'Italie. Ses premiers essais. (1815-1821)..... 25

V. Retour a Paris. (1821-1830)..... 37

VI. Le Consulat de Civita Vecchia. L. Leuwen. La Chartreuse de Parme. Les dernières années. (1830-1842)..... 61

VII. Les Inédits..... 85

VIII. Le Beylisme. L'Art et les Idées de Stendhal..... 91

Bibliographie..... 101

ÉTUDES FRANÇAISES
fondées sur l'initiative de la
Société des Professeurs français en Amérique

VINGT-DEUXIÈME CAHIER

Tendances Nouvelles
en
Histoire Littéraire

par

PHILIPPE VAN TIEGHEM

1er Juin 1930

Société d'Édition " LES BELLES LETTRES "
95, Boulevard Raspail
PARIS

ASSOCIATION DES ÉTUDES FRANÇAISES

(Association internationale propriétaire des " Études Françaises ")

COLLÈGE ÉLECTORAL CONSTITUTIF

DE L'ASSOCIATION DES ÉTUDES FRANÇAISES (1927)

La Société des Professeurs Français en Amérique, fondatrice.
Les Membres actifs de l'Association des Études Françaises.
La Société des Amis des Études Françaises.
Le Cercle de recherches sur l'Enseignement du français.

Président :

Paul HAZARD, Professeur au Collège de France.

COMITÉ DE CENTRALISATION

Linguistique : Joseph VENDRYÈS.
Littérature : Paul HAZARD.
Histoire et civilisation : Albert DEMANGEON.

COMITÉ EXÉCUTIF DE COORDINATION

POUR L'AMÉRIQUE DU NORD

Jean-B. ZACHARIE, Président de la Société des Professeurs français en Amérique, *ex-officio.*

Louis CONS, University of Illinois.

RICHARD T. HOLBROOK, University of California.

André MORIZE, Harvard University.

Henry DUPONT, *Secrétaire pour l'Amérique du Nord,* Hunter College of the City of New-York.

Secrétaire général :

Jean THOMAS, École Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, Paris.

Déjà parus :

GUSTAVE LANSON : **Méthode de l'histoire littéraire.**

1er Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 56 pages.

HENRY BARGY : **Description phonétique du Présent du Verbe.**

2e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 40 pages.

EUGÈNE FREY : **Quelques remarques sur l'Enseignement de la Grammaire française dans les classes.**

3e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 60 pages.

GILBERT CHINARD : **Pensées choisies de Montesquieu.**

4e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 88 pages.

ALBERT BÉDÉ et JEAN LE BAIL : **Anatole France vu par la critique d'aujourd'hui.**

5e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 66 pages.

RICHARD P. HOLBROOK : **Études et Aventures Patheliniennes.**

RÉGIS MICHAUD : **L'étudiant et le scholar.**

FRANCK L. SCHŒLL : **« Littérature comparée » et « Littérature générale » aux Etats-Unis.**

6e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 62 pages.

MAURICE ALLIOT et JEAN BAILLOU : **Ronsard et son quatrième centenaire.**

7e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 112 pages.

ANDRÉ MORIZE : **Organisation et programme d'un Cours général d'introduction à la littérature française, « Survey Course ».**

8e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 64 pages.

H. YVON : **L'imparfait de l'indicatif.**

9e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 52 pages.

J. J. SALVERDA DE GRAVE et ERIK STAAF : **L'enseignement du Français en Hollande et en Suède.**

10e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 52 pages.

Henri Girard et Henri Moncel : **Pour et contre le romantisme.**

11e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 94 pages.

Jean Plattard : **État présent des Études rabelaisiennes.**

12e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 96 pages.

Miss Grey et H. Bargy : **Plan d'une expérience d'étude consciente de la prononciation française.**

13e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 106 pages.

Cahier de l'Élève. — In-8° de 12 pages.

A. Arsène-Alexandre : **La vie agricole dans la Picardie orientale depuis la guerre.**

14e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 84 pages.

Albert Dubeux : **Les traductions françaises de Shakespeare.**

15e Cahier des *Études Françaises.* — In 8° de 81 pages.

Jean Thomas : **Quelques aspects du romantisme contemporain.**

16e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 67 pages.

Guy Harnois : **Les théories du langage en France.**

17e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 95 pages.

Gonzague Truc : **Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui.**

18e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 42 pages.

Georges Gougenheim : **La langue populaire dans le premier quart du XIXe siècle d'après le Petit Dictionnaire du Peuple de J. C. L. P. Desgranges (1821).**

19e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 220 pages.

G. T. Clapton et William Stewart : **Les Etudes françaises dans l'Enseignement en Grande-Bretagne.**

20e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 160 pages.

Pierre Jourda : **État présent des Études Stendhaliennes.**

21e Cahier des Études Françaises. — In-8° de 119 pages.

ÉTUDES FRANÇAISES

Fondées sur l'initiative
de la Société des Professeurs français en Amérique

Vingt-deuxième Cahier — *1er Juin 1930*

TENDANCES NOUVELLES
EN
HISTOIRE LITTÉRAIRE

AVANT-PROPOS

On se propose, dans cette étude, de présenter les diverses thèses qui s'offrent actuellement en ce qui concerne la manière d'étudier l'œuvre littéraire du passé.

L'occasion de cette mise au point a été fournie par le débat qui s'est engagé dans la revue américaine *The Romanic Review* de 1926 à 1929. On a donc d'abord résumé ce débat en présentant successivement les thèses opposées, et en analysant revendications ou protestations souvent un peu complexes.

Mais on a cru que cette discussion présentée seule donnerait une idée fausse du débat plus ample et plu grave qui se joue à propos de ces disciplines. Aussi a-t-on analysé, dans la seconde partie du volume, des théories émises par des savants bien différents de nationalité et de tendances, mais qui ont tous ceci de commun qu'ils veulent compléter l'histoire littéraire telle qu'on la pratique couramment dans nos universités et la replacer dans son

domaine propre ou trouver d'autres méthodes capables de rendre compte de la vérité dans tous ses aspects.

Nous nous sommes permis d'exprimer en dernier lieu, avant de conclure, quelques vues personnelles provoquées par la lecture des travaux d'autrui, mais à qui manque l'autorité que leur donnerait une œuvre savante déjà réalisée selon ces mêmes vues.

On a cru utile de compléter l'ouvrage par une bibliographie sommaire d'articles et d'ouvrages se rattachant à ces questions de méthodes.

La présentation qui suit paraîtrait bien partiale si l'on ne songeait que nous avons supposé connus les principes de la méthode proposée et si magistralement pratiquée par les fondateurs des écoles françaises d'histoire littéraire et de littérature comparée.

Elle peut d'autre part sembler bien incomplète. Elle l'est ; nous le savons. Nous ne prétendons pas tout dire ; nous ne voulons qu'indiquer quelques tendances susceptibles d'ouvrir des horizons et de faire réfléchir.

I

L'étincelle jaillit de la plume de M. Spingarn, Professeur à l'Université Columbia, N. Y. Rendant compte en 1926 dans le tome XVII de la *Romanic Review* d'une thèse récente [1], il posait à son sujet une question de méthode fort importante. L'auteur avait-il tiré tout le profit possible des nombreuses fiches qu'il avait recueillies ? Ce demi-million de mots qui formait son ouvrage n'était-il pas disproportionné avec la valeur des résultats obtenus ?

Je ne veux pas, dit-il, traiter légèrement ces patientes recherches, ni déclarer sans acception d'espèces la guerre à l'érudition en général, ce qui est à la mode aujourd'hui parmi les journalistes, mais ce qui serait fort déplacé sous la plume d'un savant.

Je veux seulement indiquer qu'un travailleur ne doit pas se contenter d'utiliser les matériaux qu'il a accumulés en donnant de longs extraits de tous les livres qu'il a lus et de grouper ces extraits suivant l'ordre chronologique, en ajoutant à l'occasion quelques commentaires épisodiques sur leur signification historique...

1. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de* 1600 *à* 1660, par M. Magendie, Paris, 1926.

Dans le cas particulier, l'auteur a beaucoup lu, mais il n'a pas lu assez, surtout des ouvrages étrangers, sur son sujet, ouvrages qui ont précédé et causé les textes français dont il s'occupe... Aucune étude de l'histoire locale d'un idéal n'est possible, si on ne comprend les modifications de cet idéal d'un pays à un autre...

L'auteur a étudié un grand problème social et un corps de théories sociales sans aucune compréhension réelle de leur provenance et de leur place dans l'histoire, faute de connaître leurs antécédents.

L'ouvrage en question a montré à M. Spingarn un danger si pressant que, dans son amour et dans son respect pour notre œuvre antérieure dans le domaine de l'histoire littéraire, il a cru devoir sonner le tocsin et prévenir les historiens du danger qui les menaçait.

A ses yeux ce danger est double :

D'abord l'auteur d'un gros ouvrage savant se contente de livrer au lecteur un stock de faits plus ou moins classés, mais nullement utilisés au service d'une hypothèse à prouver, nullement repensés, nullement assimilés, qui grossissent l'ouvrage sans profit, puisque les considérations que l'auteur en tirerait sont leur raison d'être, et que ces considérations manquent.

En second lieu, toute la perspective du phénomène dont M. Magendie nous parle est faussée parce qu'il se borne à étudier en vase clos un phénomène social qui n'est compréhensible que si on le rapporte à ceux qui l'ont précédé à l'étranger. L'étude ne sera riche en enseignements que si elle dose l'apport de la France dans

ce vaste mouvement européen. Elle ne peut le faire, puisque l'auteur, ignorant ce qui s'est passé ailleurs et auparavant, met sur le même plan ce qui n'est que copie servile de la mode étrangère et ce qui révèle une conception particulière de l'homme.

***

Le compte-rendu de M. Spingarn a incité M. Mornet à préciser le but de l'histoire littéraire. Il l'a fait dans le volume XVIII de la *Romanic Review*, nº 2, en avril-juin 1927.

M. Mornet estime que M. Spingarn se fonde sur une conception de l'histoire littéraire qu'il importe non de discuter dans l'abstrait, mais de juger sur ses résultats.

M. Spingarn aurait voulu voir M. Magendie embrasser d'un coup d'œil l'ensemble du mouvement des esprits qui, au XVII^e siècle, imposa l'idéal de l'honnête homme. On ne peut dire si ce qui aurait été fait aurait eu de la valeur ; mais on peut discuter sur des études entreprises, sur un autre sujet, avec la méthode même que suppose M. Spingarn.

C'est pourquoi M. Mornet étudie le livre de M. Folkierski : *Entre le classicisme et le romantisme* [1], donnant à la partie adverse cet avantage que l'ouvrage-test est incontestablement le produit d'un esprit supérieur, fécond en idées profondes ou puissantes, et que son sujet touche aux plus graves intérêts de l'esprit et du goût.

1. Paris, 1925.

M. Folkierski étudie la manière dont se sont posés, au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, les grands problèmes de l'esthétique, en France comme en Angleterre, en Italie, en Allemagne, partout où des penseurs ont essayé de comprendre cette mystérieuse nature du beau.

Il y a dans ce genre d'ouvrages deux principes que je me permets de distinguer tout de suite, dont le premier est subordonné au second, la *philosophie* et l'*européanisme*. Ces deux principes en font une œuvre qui échappe au cadre de l'histoire littéraire telle que la comprend M. Mornet, puisque cette science doit, selon lui, être essentiellement *historique* et *nationale*.

En quoi la méthode appelée par M. Spingarn et appliquée par M. Folkierski n'est-elle pas historique ? Parce qu'elle se soucie moins des rapports précis de cause à effet que des ressemblances.

Je vois bien, en effet, dans l'ouvrage de M. Folkierski que les problèmes esthétiques discutés par Saint-Evremond, Fontenelle, Fénelon, Dubos, Batteux, Diderot, etc... l'ont été également par Harris, Conti, Hurd, Home, Jonathan Richardson, Daniel Webb, etc... Mais les uns ont-ils connu les autres, directement ou même indirectement ?... Jamais ou presque jamais M. Folkierski ne se pose la question. Quand il le fait, il s'en tient à quelques indications rapides... Or, tant que ces questions précises d'influences ne seront pas résolues, je vois bien ce que nous apporte une étude simplement « parallèle » de nos critiques français et des critiques anglais, italiens, espagnols, etc... Elle prouve qu'il y a eu en Europe des simultanéités. La constatation de ces simultanéités pose de vastes problèmes, passionnants sans doute, mais dont la solution, ni même

la description ne sont nullement nécessaires pour une histoire exacte et instructive de chaque littérature nationale.

Le danger de cette méthode de *littérature générale*, continue M. Mornet, c'est d'abord qu'elle est forcément incomplète. Qui nous dit que tels problèmes qui se sont posés en Angleterre et en Espagne ne se sont pas posés en Chine, même sans qu'on envisage une influence ? C'est ensuite que le lecteur peut croire à des influences, alors qu'il n'y a que rencontre, et fausser l'originalité réelle de tel ou tel écrivain national. C'est enfin que l'auteur, dans son désir d'embrasser de vastes espaces, doit choisir :

Il n'y a pas en France, Angleterre, Italie, Allemagne, deux ou trois douzaines de théoriciens du goût, du beau, de la poésie. Il y en a deux ou trois centaines, à ne compter que ceux qui ont eu quelques lecteurs. Lesquels choisira-t-on ? Si M. Folkierski s'en tient à ceux qui sont les plus grands, c'est un point de vue bien subjectif. Admettons-le pourtant. Mais on peut s'étonner de la présence dans son livre, pour la langue française, de l'abbé Batteux, de Crousaz, de L. Riccoboni, de Muralt même, et de l'absence de Marivaux, d'Alembert, La Harpe et de dix autres. S'il s'agit non pas d'étudier les doctrines les plus intelligentes, les vues les plus profondes, mais de faire l'histoire de celles qui ont eu le plus d'influence, qui ont agi le plus vigoureusement sur l'évolution des idées, toutes sortes d'écrivains que M. Folkierski ignore ou dédaigne devraient trouver place dans son livre...

Peu historique, cette méthode, par son but même, ne peut pas être nationale. Elle prétend atteindre

à une vue générale d'un phénomène humain, tout au moins européen, et cherche surtout à saisir les caractères les plus généraux, partant, dira-t-elle, les plus profonds, les plus essentiels, d'un mouvement de l'intelligence ou de la sensibilité qui a ébranlé des peuples bien divers. En conséquence, elle recherchera la matière la plus étendue. Elle dépassera les frontières et sera curieuse des aspects divers qu'une même tendance a présentés, ou de ce que présentent de commun ces aspects superficiellement divers.

Sans doute, ici, le principe ne peut être que loué. Mais, en fait, la critique de M. Mornet est double et porte sur deux objets. Ce qu'il appelle la philosophie de la littérature, c'est-à-dire l'effort pour construire de vastes synthèses historiques, a le louable désir d'embrasser de grandes périodes dans de grands espaces, mais le philosophe de la littérature doit opérer ses constatations sur des expériences jusqu'à présent incomplètes. La littérature générale, d'autre part, mettant souvent de côté le concept d'influence, pour se contenter de la *rencontre*, n'est plus de l'histoire de la littérature.

Mais on comprend que M. Mornet fasse d'une pierre deux coups et tente d'abattre à la fois ces deux audacieuses méthodes, puisque la philosophie de la littérature, telle du moins que la réalise l'ouvrage de M. Folkierski, négligeant les frontières et peu soucieuse d'observer avec précision la nature des échanges, étudie le même objet que la littérature générale.

Concluons. Il est bon qu'il y ait une philosophie de la littérature. On peut mettre dans ces études du talent ou

du génie. Il est bon aussi qu'il y ait des études strictement historiques qui cherchent seulement à dire exactement comment les choses se sont passées. Mais il est dangereux de brouiller le jeu en prétendant justifier la philosophie par une histoire sommaire, incomplète, où le faux sera toujours mêlé au vrai ; comme c'est un mauvais calcul que de vouloir justifier une enquête historique hâtive par des « idées », une philosophie, ou ingénieuse ou solennelle.

Il est bon, il est souhaitable, qu'il y ait une histoire littéraire européenne ou même mondiale. Ce sera la plus belle des histoires. Mais elle ne sera que du bavardage ou de l'à peu près ou du provisoire tant qu'elle ne s'appuiera pas sur des enquêtes nationales précises où l'étranger n'aura à prendre que la place qui lui est due. Les synthèses générales vaudront ce que vaudront ces synthèses partielles... Je suis donc d'accord avec M. Spingarn. Ce qu'il nous faut, c'est une histoire de la civilisation. Et à chaque moment de l'histoire, l'intérêt est de comparer la France (ou un autre pays), de déterminer leur apport original. Mais pour le déterminer, ne faut-il pas commencer par décrire ce pays très exactement ?... Il y a chez nous des historiens de la littérature qui ne se proposent pas d'être « philosophes », ni « européens », ni encore moins « nationalistes ». Quand un sujet les intéresse, ils veulent seulement connaître la vérité ; ils suivent la méthode qui doit les conduire à cette vérité. Ils ne se sont pas encore laissé convaincre qu'il faut, pour des enquêtes restreintes et précises, embrasser toujours tous les espaces des nations et les cieux de la métaphysique, au risque de laisser échapper la patiente, modeste et terrestre vérité d'une nation.

La position de M. Mornet, telle que la définit cet article, est parfaitement nette. Il veut que le travailleur consente à chercher des faits exacts, contrôlés, précis. Or sa matière, pour qu'il puisse obtenir une

rigueur suffisante, doit être réduite. Il se bornera donc à étudier non pas des phénomènes propres à une littérature (y en a-t-il ?) mais l'aspect national de problèmes peut-être européens. Ces résultats limités, mais certains, seront sans doute plus tard utilisés par les auteurs de synthèses, par des esprits *philosophiques*, qui ayant pour chaque littérature des résultats assurés, pourront, sans perdre pied, s'avancer jusqu'aux constructions *métaphysiques* qui les utilisent. Il se défie des synthèses hâtives qui, effaçant les différences des temps, négligeant les influences, cherchent à reconstruire logiquement soit un mouvement de pensée, soit la pensée d'un écrivain, et rejettent en effet les méthodes de l'histoire pour prendre celles de la philosophie métaphysique. Pour ces raisons, philosophie de la littérature et littérature générale lui sont également suspectes.

Aux doutes de M. Mornet sur la légitimité d'études de littérature générale, répond l'article de M. Paul Van Tieghem paru dans la *Romanic Review*, vol. XX, nº 2, en avril-juin 1929. M. Paul Van Tieghem distingue les cas où il y a influence, et dans ce cas, la littérature générale n'est qu'une extension dans l'espace de la littérature comparée, et les cas où il ne saurait y avoir influence.

Ces derniers cas apparaissent à l'auteur comme les plus dignes peut-être d'attention. Ils touchent à ce que la psychologie humaine offre de plus commun, partant de plus profond, puisque des modes intellectuelles senties nécessaires simultanément par des

esprits et des tempéraments aussi différents que ceux d'un Espagnol ou d'un Polonais ne peuvent venir que d'une partie de l'être assez profonde pour être essentielle à l'homme et non particulière à un groupe. Ce qu'offrent de spontané ces manifestations de la sensibilité est ce qui fait leur prix, par les révélations que ce caractère apporte sur le fond de l'être à certaines époques, sur les conséquences littéraires de faits sociaux, politiques, matériels, puisque rien d'autre n'étant commun entre deux littératures éloignées, la cause commune sera bien ce fait humain, cet état général des mœurs, ce je ne sais quoi qui flotte dans l'air et qui est peut-être bien la cause essentielle des œuvres, cause que des influences de détail non seulement prouvent, mais supposent aussi nécessairement.

***

L'article de M. Mornet amena dans la conscience de M. Bernard Faÿ, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand, des réactions dont il nous livre les phases dans un remarquable article paru dans le nº 2 du vol. XIX de la même revue, en avril-juin 1928.

Tandis que le premier considérait comme le véritable ennemi de l'histoire littéraire une philosophie de la littérature fondée sur une histoire générale des littératures, le second menace l'histoire littéraire d'un nouveau danger en proposant la méthode qu'il intitule : *Critique littéraire littéraire*, ou *histoire littéraire artistique.*

Les méthodes qui s'opposent véritablement et s'affron-

tent aujourd'hui dans l'étude de la littérature sont, d'une part, les disciplines historiques à base et tendance scientifiques, d'autre part, les techniques littéraires proprement dites à base et tendance artistiques.

Ainsi, M. Spingarn, M. Mornet, M. Folkierski, M. Paul Van Tieghem, pour ne parler que de ceux qui sont directement ou indirectement intervenus dans le débat, seraient, selon M. Faÿ, assez proches parents. Tous, avec des réalisations plus ou moins minutieuses et précises, considèrent que la base des études littéraires est formée de faits historiques certains, nombreux, coordonnés. Ils ne différeraient guère que sur les domaines où cueillir ces faits et sur leur utilisation. M. Mornet juge bon de les ranger et de les réserver pour le philosophe à venir en attendant qu'il y en ait assez pour que, selon le principe de Descartes, l'énumération soit complète. M. Spingarn voudrait les utiliser tout de suite en les intégrant à des systèmes que les faits découverts ensuite vérifieraient ou contrediraient. Dans ce dernier cas, on en serait quitte pour refaire un système.

A cela près, ces maîtres sont et veulent être des savants. Le vrai leur importe plus que le beau, et ils obéissent en cela aux lois intellectuelles de notre époque :

> En effet, c'est toute notre époque, à bien peu d'exceptions près, qui conçoit la Vérité comme quelque chose de concret, d'universel, d'éternel, et la Beauté comme quelque chose d'individuel, de vague, de changeant, de nébuleux. Depuis la Renaissance l'instinct du Vrai s'est développé dans les sociétés humaines au point d'absorber toutes les

forces de l'intelligence, tandis que l'instinct du Beau semble s'engourdir. On invente sans cesse des moyens nouveaux de prouver, de démontrer, d'établir. Ces méthodes finissent par être si précises qu'elles donnent l'impression de l'absolu.

Une étude littéraire vaudra donc dans la mesure où elle a obtenu un résultat certain, où elle a apporté un fait. Mais croire qu'il est possible de trouver un fait dans le domaine des œuvres littéraires du passé repose sur la conception d'un passé mort, figé, donné, accessible et entièrement intelligible.

Ne peut-on concevoir le passé comme à demi-vivant encore ? Pouvons-nous en effet ne jeter sur lui que le regard froid d'un instrument, si l'on peut dire, qui enregistre un phénomène ? La vie, la vie des hommes vivants, ne met-elle pas entre leurs yeux et le paysage un verre chaque fois différent, qui change « tout ce paysage et tout ce décor qu'ils nomment leur passé » ? Le passé a sa vie propre qui est un peu le reflet de la nôtre.

Est-il donc si accessible ? Est-ce une donnée si immuable proposée à notre intelligence ? N'est-ce pas plutôt un aliment que nous détruisons pour nous en nourrir, que nous devons transformer pour en recréer de la vie ?

Non seulement le passé ne peut s'étudier comme une matière figée, mais à cela s'ajoute dans le domaine de la littérature que tout est de l'homme, tout a le caractère d'humanité, tout « y est opinion, qualité, impression ou sensation, sur lesquelles le chiffre n'a pas de prise et qu'il représente grossièrement ».

En troisième lieu, le fait même est une sorte de découpure arbitraire dans le tissu complexe de la réalité, et ce découpage présuppose une hypothèse.

Il est vain de dire que vous ne formez aucune hypothèse, car vous ne sauriez vous engager dans une recherche sans être guidé par un certain plan, un certain parti pris, une certaine attente, ou la décision de vous en tenir à une certaine époque, ce qui déjà est un jugement et une hypothèse... L'une des plus grandes faiblesses de l'histoire littéraire scientifique me semble être d'ignorer l'usage de l'hypothèse et de chercher à s'en passer...

M. Faÿ touche ici à un point délicat et retourne contre M. Mornet sa prétention même à chercher le vrai. Celui-ci, en effet, se borne pour diminuer les chances d'erreur ; il limite son objet pour le mieux embrasser dans son intégrité. Il le découpe soigneusement pour en analyser plus exactement la nature. M. Faÿ prétend que c'est justement ce découpage d'un objet menu dans une vaste réalité qui ôte à l'examen de l'objet toute chance d'obtenir le vrai. « Une vérité aussi étroite, dit-il, n'a plus aucun caractère de vérité » par son étroitesse même. Plus le découpage est menu, plus il est artificiel.

Au contraire l'hypothèse audacieuse, qui cherche à embrasser du regard une vaste matière, par le fait que sa matière est complexe et qu'elle déforme moins, ainsi, le véritable aspect des choses, aura chance, malgré sa rapidité et un examen incomplet de son objet, d'en avoir une vue plus juste. Certes la méthode de M. Mornet arrive à une certitude, mais cette certitude est inutilisable. La vérité n'est

pas, dans les choses humaines, un tout qu'on peut construire par une harmonieuse superposition de vérités de détail. Il n'y a de vérité que générale, que d'ensemble.

Ces petits faits, grossis démesurément par le labeur de l'érudit, et libérés du milieu vivant et réel qui les a produits, qui les expliquait, qui leur donnait un sens, sont de gratuites absurdités, à la fois mortes et mensongères, comme le sont les fiches innombrables isolées de leur contexte. Pour avoir voulu échapper à la discipline salutaire de l'hypothèse, qui leur paraissait trop dangereuse, ces historiens se sont condamnés à la stérilité, et à ne tirer de la mort que la mort. Par leur mépris de la forme, par leur défiance pour les idées, par leur éloignement pour les hypothèses, par cette sorte d'ascétisme scientifique, estimable peut-être, mais stérile, ils aboutissent à créer des œuvres sans réalité comme sans efficacité. Ainsi que le dit à juste titre M. Spingarn, la perspective intellectuelle y est absente, et la certitude à laquelle ils sont arrivés ne se concilie ni l'intelligence, ni la sensibilité, ni le sens esthétique du lecteur. Elle reste inefficace, prisonnière d'une perfection temporaire et chimérique en attendant que d'autres documents et d'autres modes de pensée viennent l'infirmer.

Les historiens de la littérature ont tort de vouloir faire du définitif ; l'érudition doit permettre à l'imagination, par un *élan*, d' « écrire des pages où le passé revive en sa réalité la plus présente. » Comme ce présent deviendra du passé, l'hypothèse qui fut la cause du travail vieillira aussi, mourra à son tour, mais d'une mort qui n'est pas un néant et qui attirera peut-être nos descendants comme les œuvres passées ont attiré son auteur.

On voit que M. Faÿ ne creuse pas un abîme entre l'objet de l'étude et l'auteur de l'étude. L'œuvre et la critique mourront, et il n'y a pas de raison pour que la critique, aussi éphémère, ne soit pas aussi glorieuse que l'œuvre.

A condition que l'éducation littéraire cultive plus le sens littéraire que le sens historique. Mais bien des raisons font que les maîtres poussent les disciples vers les méthodes scientifiques plus que vers les préoccupations littéraires et artistiques.

A l'heure actuelle, l'obsession des méthodes scientifiques, l'unification et la centralisation excessive de l'enseignement dans le monde entier, et particulièrement en Europe, risquent de rendre impossible tout enseignement de la littérature.

... Des études littéraires dignes de ce nom devraient chercher avant tout le « Beau » de quelque façon qu'on le définisse, ou plutôt de la façon dont le définissent les artistes créateurs contemporains, et non se vouer à la poursuite du scientifiquement vrai, de l'authentique ou du réussi socialement. Les facultés à développer dans l'étudiant et dans le professeur de littérature seraient donc les facultés esthétiques, psychologiques et techniques. L'art d'exprimer des faits et des idées au moyen de mots n'est point si aisé qu'il puisse être méprisé et confiné à l'enseignement primaire et secondaire. La logique du langage (vocabulaire et grammaire, leurs ressources et leurs limites), l'esthétique du langage (sonorité, sons, rythmes, associations d'idées, de sentiments, de vocables), l'esthétique du style et des genres (leurs caractères, leurs ressources, leur évolution), l'esthétique des idées et des sentiments (conceptions, perceptions et expressions diverses

de la beauté et du plaisir littéraire dans les diverses littératures, mais surtout dans celle de notre civilisation et de notre temps, etc...) ne devraient-elles pas être enseignées aux étudiants ès lettres des Facultés ?

Il faudrait enfin cultiver avec soin les facultés de synthèse. Les œuvres d'art, livres en prose, romans, essais, poèmes, pièces de théâtre sont avant tout des essais d'architecture, des établissements de rapports. Au lieu de les dépecer par une analyse qui correspond à l'anatomie ou à la vivisection en chirurgie, il serait délicat et indispensable d'enseigner aux étudiants à les concevoir comme des touts et à en jouir ainsi. L'histoire, mais non point une histoire à prétentions scientifiques et à rêves de certitude, pourrait être utilisée pour cet usage, car elle apprend à voir des ensembles, elle développe le sens de la vie et elle habitue aux hypothèses précises. Bien plus, elle prête aux œuvres d'art une actualité nouvelle. Les œuvres littéraires se rouillent et deviennent ternes après un certain temps d'usage. Il faut les vivifier, les reprendre d'un point de vue original (comme on a vu récemment pour Stendhal et Gobineau, par exemple), c'est-à-dire, les grouper selon un ordre imprévu et les relier à des hommes, à des idées, à des sentiments nouveaux. Il faut les illuminer sans cesse d'hypothèses variées qui les éclairent vivement et leur prêtent une vie jeune à mesure que leur sève s'épuise. Ces hypothèses ne sauraient devenir des certitudes scientifiques, mais elles deviendront des réalités dans la mesure où elles permettront à de nouvelles générations de percevoir des œuvres anciennes, de s'attacher à elles, de les discuter, de leur trouver des rapports de similitude ou d'opposition avec elles. Une histoire littéraire ainsi conçue, hypothétique, humble, périssable, souple et artistique, serait l'un des meilleurs instruments pour développer le goût littéraire...

Voilà, dira-t-on, de beaux projets et des propositions bien

chimériques. Combien d'étudiants pourraient profiter d'un tel enseignement, combien de maîtres le donner ? Sans doute, une telle formation ne peut être donnée que par des maîtres doués à des étudiants doués. Mais il y en a un bon nombre par le monde. Et n'est-il pas clair que nous instruisons en ce moment, sur toute la terre, des masses humaines qui ne sont point faites pour être instruites et n'y trouvent aucun bénéfice ?... Enseignons à nos étudiants à faire avec hardiesse, intelligence, courage et goût des choses incertaines, dangereuses et belles. Qu'ils reprennent le sens de la qualité, que l'on ne peut prouver, mais que l'on doit découvrir, reconnaître, apprécier et que l'on peut créer. Ils mourront, nous mourrons, et tout ce que nous faisons périra un jour, mais qu'ils aient été, grâce à nous, réels, personnels, humains, et non des machines à compter.

M. Faÿ est, comme on le voit, plus éloigné de M. Mornet que ne l'étaient M. Spingarn et les philosophes de la littérature. Ceux-ci en effet sont d'accord avec M. Mornet pour admettre la possibilité d'une connaissance plus ou moins systématisée et générale, mais en tout cas exacte, des faits littéraires passés. M. Faÿ ne croit pas cette connaissance possible, et la croirait-il possible qu'il la juge moins féconde que la réaction personnelle d'un esprit original à une œuvre passée rendue vivante par cette réaction même.

***

M. Mornet, dans sa réponse à M. Faÿ parue au nº 4 du volume XIX de la *Romanic Review*, en octobre-décembre 1928, déclare admettre fort bien une

hypothèse préalable au travail. « A condition cependant que l'auteur ait fait toutes les recherches de vérification. Or pour certaines hypothèses trop vastes, la vérification est humainement impossible. » D'où la nécessité de diviser les gros problèmes humains en petits problèmes nationaux.

Mais ce n'est point là l'objet essentiel de la pensée de M. Faÿ. Et ce qu'entend celui-ci par *hypothèse*, n'est-ce pas plutôt une attitude d'esprit non pas préalable à l'étude de la littérature, mais préalable seulement à la synthèse ? M. Faÿ semble considérer deux moments dans l'étude de la littérature. D'abord une attitude de réceptivité esthétique et de critique personnelle qui place en face de l'œuvre ou du mouvement un tempérament plus ou moins bien doué qui écouterait avec soin les résonances en soi de cette œuvre. Cette réaction motiverait une hypothèse, un système, que le travail pourrait vérifier, transformer en une synthèse, et surtout expliquer, rendre plausible et intelligible. Or, comme c'est surtout la première attitude qui est passée sous silence dans la méthode que préconise M. Mornet, c'est surtout sur celle-là qu'insiste M. Faÿ, et il est ainsi amené à mettre au premier plan les qualités esthétiques de l'œuvre et la sensibilité esthétique du critique. A cela M. Mornet répond :

> Il reste que, dans tout ce que je viens de dire, j'ai parlé de vérité, et jamais, jusqu'ici, de beauté. Et M. Faÿ a opposé avec vigueur et même avec une sorte de pathétique cette recherche de la vérité et le goût, l'étude de la beauté. Or il n'a pas tort de dire que la littérature n'existe que

par les œuvres qui sont belles ; sinon les œuvres littéraires du passé ne seraient que des documents comme les cartulaires ou les pouillés. Que devient, dans la « méthode historique » ce sens, ce goût, cette culture, cet affinement du sens, du goût de la beauté ? Et M. Faÿ oppose à l'idéal de « vérité » qui séduit — il dit presque : qui gâte — les générations contemporaines, l'idéal de beauté dont ont vécu d'autres civilisations.

Mais pourquoi M. Faÿ veut-il qu'en défendant l'un nous ayons renoncé à l'autre ? Nous disons simplement ceci : il existe de grandes œuvres de la pensée humaine (où la pensée pure, l'action, l'art se mêlent diversement). Il est intéressant de les comprendre le mieux possible. Pour les comprendre plus exactement il est nécessaire de *commencer* par reconstituer les circonstances historiques, cette vie, cette réalité de l'auteur et de son milieu (que M. Faÿ nous reproche, je ne sais pas pourquoi, de méconnaître)... Après quoi, à un moment donné, qui varie avec chaque œuvre, l'utilité de l'histoire, de la vérité, de la « science », cesse. C'est alors qu'intervient, que doit intervenir, cette critique de goût, cette compréhension, cette suggestion du beau que M. Faÿ réclame et que je réclame comme lui.

Nous nous séparons seulement sur deux points, et c'est là toute notre opposition réelle, que l'on jugera grave ou petite, comme l'on voudra. Je réclame cette intervention du goût dans l'enseignement ; je l'y juge indispensable. Je ne l'exige pas dans les études d'histoire littéraire, dans les articles ou livres. L'auteur peut s'en tenir à l'enquête historique, et c'est bien si l'enquête est bien faite et porte sur un sujet dont l'intérêt est immédiat ou différé. Il peut (il doit, seulement si le sujet l'exige) la continuer en l'élargissant par la critique esthétique, philosophique, etc...; *et c'est mieux*, à condition que la médiocrité de son esthétique et de sa philosophie ne viennent pas gâter l'intérêt de son histoire.

En deuxième lieu, M. Faÿ rêve d'un enseignement supérieur ou tout au moins de certains centres d'enseignement supérieur, où l'on n'aurait cure de nos recherches sur le vrai, où l'on ne cultiverait que le sens du beau. L'une des raisons qu'il en donne est qu'il est aisé d'enseigner à beaucoup les méthodes des recherches du vrai ; mais qu'il faut une longue et difficile culture pour avoir et pour maintenir le sens du beau. Je suis d'un avis tout opposé. Ou plutôt je ne parlerai pas, pour ne pas m'attarder, de ce sens du beau. Mais je crois que rien n'est plus rare, plus difficile, à enseigner et à maintenir et en même temps plus nécessaire que ce sens, ce goût, cette passion du vrai. Pauvre vérité, dit M. Faÿ, après Pascal et bien d'autres, ployable à tous sens, et que chaque génération renverse ! c'est fort possible. Mais je crois que la tâche essentielle de notre enseignement supérieur est de nourrir dans les âmes si facilement possédées par la passion et par l'injustice, cette aspiration vers une vérité qui serait vraie universellement et éternellement et que l'on conquiert par un long et patient effort, par le renoncement, au moins momentané, à soi-même, à l'orgueil et à la douceur de ses instincts ou de ses préjugés ou même de ses « idées » ou de ses « goûts ».

Ainsi, selon M. Mornet, la méthode proprement historique ne serait qu'un *commencement* ; elle ne ferait que préparer les voies aux méthodes philosophiques ou esthétiques ; elle se contenterait modestement de leur fournir les matériaux pour qu'ils puissent construire leur œuvre.

M. Mornet, dans cette même revue (volume XX, n° 3, juillet-septembre 1929), revient sur un point de détail à propos de quelques études récentes sur des écrivains médiocres. Le sujet ne sera rendu

intéressant, explique M. Mornet, que si l'écrivain médiocre est étudié non comme un tout, non en lui-même, mais en fonction de son temps, de son milieu, de son siècle. Il faut montrer dans l'auteur étudié, non pas un génie, puisqu'il est d'une médiocre humanité, mais justement un exemple de cette médiocre humanité, qui forme à chaque époque la vraie masse de la société. Sans valeur par lui-même, le médiocre en prendra une grande s'il est érigé en type.

II

Nous avons essayé de résumer cette importante discussion et d'isoler les principaux éléments du problème. On est parti d'un petit compte-rendu pour aboutir à des professions de foi. Comme toutes les discussions aussi démesurément élargies, celle-ci est confuse et complexe, les données du problème étant minimes ou vagues, et chaque interlocuteur posant à vrai dire son problème. Déplions la carte, étalons-la sur la table et dégageons les grandes lignes du paysage. L'intérêt de cette polémique est de ne pas se suffire à elle-même, de n'être pas close, de suggérer plus qu'elle n'exprime et de laisser l'impression que les principaux interlocuteurs auraient plus à dire qu'ils n'ont fait.

Pour comprendre l'état actuel de la question, remontons à la fin du XIX^e^ siècle. Les études littéraires n'avaient pas de méthodes. Des tempéraments délicats ou puissants livraient au public le résultat de leur réaction devant nos grands auteurs passés et faisaient de la critique esthétique ; des esprits philosophiques vérifiaient des théories avec les œuvres de ces auteurs, soit sur les lois des genres,

soit sur les rapports entre l'œuvre et ses causes. Mais Lemaître, Taine ou Brunetière étaient également dépourvus de l'esprit proprement historique. Le premier ne voyait dans les œuvres que des objets isolés ; les autres que les éléments d'une démonstration.

Presque ensemble, deux méthodes sont nées, l'histoire littéraire et la littérature comparée.

M. Lanson est, après Sainte-Beuve, le créateur de l'histoire littéraire. Sa méthode consiste à expliquer ce qui dans l'œuvre est explicable par le principe de causalité, à dégager tout ce que l'auteur doit à son temps, à ses prédécesseurs, à sa vie, à ses lectures. Quand il ne s'agit pas d'une œuvre, mais d'un ensemble d'œuvres, elle consiste à observer avec exactitude l'histoire des genres, les transformations historiques du goût.

La littérature comparée, qui doit tant à M. Baldensperger, s'attache à discerner des filiations analogues, non plus dans une littérature, mais d'un pays à un autre. Lorsque l'historien a besoin de suivre à travers un grand nombre de littératures un mouvement de pensée ou de goût, cette méthode prend le nom de littérature générale.

Ces deux méthodes ont de très nombreux points communs et ne peuvent marcher que la main dans la main. Toutes deux ne prétendent ni juger ni reconstruire, mais dissocier patiemment la réalité complexe du monde littéraire en éléments rattachés les uns aux autres par un rapport de cause à effet. Elles cherchent à établir des séries de faits assurés, tantôt sous une forme linéaire, quand, par exemple,

elles suivent la trace d'une influence ou l'évolution d'un genre ou d'une pensée dans le temps ; tantôt sous une forme concentrique, lorsqu'elles cherchent à grouper autour d'une œuvre ou d'un homme tous les faits qui, dans tous les domaines, peuvent avoir provoqué l'œuvre ou modifié l'homme : circonstances politiques, sociales, sentimentales, lectures, voyages, conversations, etc...

Cette dissociation en éléments simples rend nécessaire la méthode pratique dite des *fiches*. Chaque fiche est censée contenir un fait-unité, un atome, au sens propre du mot, de réalité, isolé momentanément et artificiellement d'un ensemble. Il sera à son tour intégré dans un ensemble, mais qui ne sera pas celui d'où on l'a extrait ; ce nouvel ensemble formera un système, reconstruction sur le plan logique de la confuse réalité.

L'application de ces méthodes a soulevé d'abord des protestations dans deux camps. Les amateurs de belles-lettres ont souffert de voir l'érudit chercher à expliquer ce qui, selon eux, n'avait pas besoin d'être expliqué et gagnait à rester mystérieux : l'embryogénie de l'œuvre d'art leur semblait une science sacrilège et l'emploi continu de la dissection une pratique de maniaque.

L'autre critique vint de la jeunesse, encore transportée par la découverte de nos grands hommes, et qui supportait impatiemment de remplacer l'assimilation, le jugement hardi et vif, l'engouement passager, par l'analyse impartiale, scrupuleuse et lente.

Mais ces mêmes méthodes ne manquèrent pas de

faire pousser de grands soupirs de soulagement à tous ceux qui voulaient voir comment les choses s'étaient exactement passées et qui, fort sensibles à la valeur esthétique des textes et fort capables de comprendre les formes variées de la pensée humaine, avaient en outre, pour les motifs de cette beauté ou de cette pensée, une curiosité avide, impérieuse, difficile à satisfaire avec des phrases vagues et bien sonnantes, ou des systèmes trop rigoureux ou trop nébuleux.

Les critiques n'ont mérité la discussion que du jour où elles ont été faites par des hommes qui se plaçaient sur le même terrain et parlaient en connaissance de cause, avec l'autorité des travaux ou de la réflexion.

Sans insister davantage sur tant de remarquables travaux dus aux méthodes désormais classiques d'histoire littéraire et de littérature comparée, essayons de présenter quelques-unes de ces critiques fondées sur l'expérience et la réflexion.

Il va sans dire que les méthodes différentes que nous allons passer en revue, et qui s'offrent de divers côtés, n'excluent nullement l'histoire littéraire telle que la comprend M. Mornet ; celui-ci déclare d'ailleurs que son dessein n'est pas de substituer à toute autre manière d'examiner la littérature la seule méthode historique. Il ne veut que revendiquer le droit à la vie de la méthode historique, sa légitimité dans certains cas, sa nécessité pour certains esprits.

D'où vient donc la nuance agressive qui se devine souvent dans la manière dont sont proposées d'autres méthodes ? Sans doute de ce que la méthode histo-

rique exerce un monopole de fait. Presque tous nos maîtres de l'enseignement supérieur ont été formés aux disciplines strictes de l'histoire littéraire. Une thèse d'État telle que l'habitude, sinon la théorie, la fait concevoir, ne peut guère être, en pratique, qu'un apport de faits précis dans le cadre de l'histoire littéraire. D'innombrables thèses d'Université et diplômes d'Études supérieures sont élaborés suivant ces méthodes. La valeur des maîtres qui préconisent ces méthodes exerce une sorte de fascination et l'extrême rareté des cas où ces recherches entreprises ne donneraient pas de résultats les rend relativement attrayantes ; la conviction qu'une tâche modeste mais précise, apportant un petit fait nouveau, est une contribution à l'histoire de l'homme, ce qui est vrai, attire de ce côté nombre d'esprits, qui n'ont certes pas raisonné sur les principes de leur art, mais qui trouvent là un cadre commode pour une saine activité intellectuelle, un moyen assuré d'obtenir, avec du travail et du goût, un diplôme et quelque considération.

Ce n'est plus aujourd'hui la jeunesse des universités qui critiquerait ces méthodes ; elle y trouve trop d'avantages ; mais le nombre même des travailleurs d'histoire littéraire émeut certains savants et les pousse à avertir le public que cette méthode si triomphante, et si légitime en certains cas, n'est qu'une des manières d'étudier l'œuvre littéraire, peut-être pas la plus féconde ni la plus utile.

Pas plus que M. Mornet ne dénie le droit d'exister à des méthodes différentes de la sienne, ceux qui proposent d'autres méthodes ne veulent ruiner celle

qu'adopte M. Mornet ou les comparatistes. Ils critiquent en général moins son principe que ses déviations, moins son usage que son abus. Ils s'efforcent surtout de mettre l'accent sur ce qui n'est pas elle, de souligner l'importance de ce qu'elle néglige, et cela parce que, comme toute entreprise florissante, elle a moins besoin d'encouragements que de critiques.

***

M. René Bray, professeur à l'Université de Lausanne, s'affirme comme historien de la littérature. Il ne veut nullement ruiner une méthode qui a déjà donné tant de fruits, et de si excellents. Il ne veut que corriger les tendances fâcheuses d'une discipline louable en soi.

Dans le concept d'histoire littéraire, la notion d'histoire finit parfois par prendre entièrement le pas sur la notion de littérature. On intitule études d'histoire littéraire des études où la méthode scrupuleuse qui établit la filiation des faits ne porte pas sur des faits littéraires au vrai sens du mot, et n'apporte, même de loin, aucun renseignement pouvant servir à la connaissance des œuvres d'art littéraires.

M. René Bray, a pu souligner ainsi, dans sa leçon inaugurale faite en novembre 1929 [1], cette curieuse déviation d'une méthode créée pour la meilleure compréhension des œuvres littéraires. Prenant l'exemple

1. A paraître dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1930. Nous devons à l'amabilité de M. Mornet et de l'auteur d'en pouvoir publier dès maintenant quelques fragments.

d'un des maîtres de l'histoire littéraire en France, M. Abel Lefranc, dont les travaux sur Rabelais nous ont tout appris sur cet auteur, à un certain point de vue, M. Bray fait remarquer que ces travaux, « d'un prix inestimable parce qu'il s'agit d'un Rabelais... laissent de côté l'artiste pour étudier l'homme et surtout la pensée de l'homme, côtoient constamment l'histoire proprement dite et tendent à sortir de l'histoire littéraire ».

Sur une autre question à laquelle s'est attaché M. Abel Lefranc : Shakespeare est-il l'auteur du théâtre shakespearien ? M. Bray remarque que l'histoire littéraire devrait étudier l'œuvre plutôt qu'en chercher l'auteur. En étendant ainsi le domaine de l'histoire littéraire, les maîtres comme les élèves « perdent de vue l'œuvre d'art elle-même qui devrait être pourtant l'objet de leur travail. L'histoire de la littérature, c'est l'histoire des œuvres d'art... Nous n'avons pas à rechercher toute la vérité, mais la Vérité dans le domaine de la Beauté. »

Par une seconde déviation de leur dessein primitif, les historiens de la littérature « sont souvent tentés de traiter l'histoire des idées pour elle-même ». « Je pourrais citer, dit plus loin l'auteur, vingt thèses récentes, et des meilleures, qui se présentent comme des ouvrages d'histoire littéraire et ne traitent pas de littérature. On est un peu effrayé de cet état de choses quand on sait quelle importante contribution les thèses de doctorat apportent en France à notre discipline. » Victor Hugo, Flaubert sont avant tout des artistes. Où trouver une étude de leur art ? Ce n'est pas une, mais plusieurs qu'il faudrait sur chacun.

Enfin, l'histoire littéraire a-t-elle intérêt, comme M. Mornet le laissait entendre dans un article des *Nouvelles littéraires* paru en 1929, à englober toutes les œuvres, les plus médiocres comme les meilleures ? Certes les médiocres sont utiles à considérer par rapport aux grands. Mais que d'études où les médiocres sont examinés pour eux-mêmes ! A côté de cela, tout, ou presque tout reste à dire sur les grands auteurs. Et ne serait-ce pas aux purs historiens plutôt qu'aux historiens de la littérature à utiliser la littérature comme document social ?

Ainsi l'histoire littéraire oublie sa vraie mission, qui est l'examen de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art, pour étudier des faits qui n'ont rien de littéraire et tomber dans le domaine de l'histoire proprement dite, ou étudier l'évolution des idées, ou enfin se perdre dans l'étude des médiocres.

Quels remèdes propose M. René Bray ? Ne pas s'abuser sur le rôle de la science en histoire littéraire ; laisser place à l'hypothèse ; ne pas croire trop aux jugements quantitatifs ; décrire autant qu'expliquer, décrire le génie et tracer son histoire ; songer toujours que l'histoire littéraire est un moyen et non une fin, et qu'elle est un moyen d'arriver à la critique.

Il n'y a pas, il ne doit pas y avoir d'opposition entre l'histoire littéraire et la critique littéraire, entre l'histoire littéraire—science historique et la critique littéraire—technique artistique. Elles doivent s'entraider dans chacune de leurs démarches. L'objet de l'histoire littéraire est délimité par la critique littéraire. C'est un jugement esthétique, non une opération logique qui le constitue distinctement. Et le but de l'histoire littéraire, c'est

d'éclairer la critique littéraire. Mais celle-ci ne peut se passer des lumières de celle-là. L'analyse de l'œuvre d'art, fonction de la critique, doit être éclairée par la connaissance des rapports qui unissent l'œuvre d'art au génie créateur, fonction de l'histoire. Ainsi, à la base un jugement critique qui sépare ce qui est beau de ce qui n'est pas beau ; sur ce qui est beau, une étude historique, guidée par des méthodes scientifiques ou inspirées de l'esprit scientifique, cherchant à faire connaître les rapports qui unissent l'œuvre au génie, s'appuyant sur la connaissance des rapports qui unissent le génie à l'homme porteur de ce génie, et l'homme lui-même à son temps ; comme aboutissement et couronnemennt de cette étude historique, une analyse critique de ce qui fait la beauté de l'œuvre. Voilà comment nous concevons notre discipline...

... Connaître pour goûter, telle doit être la devise de notre discipline.

***

Nul n'est mieux placé que M. Farinelli, le célèbre professeur à l'Université de Turin, pour donner un avis sur les méthodes d'histoire littéraire. Sa prodigieuse érudition, jointe au tempérament le plus sensible et le plus ardent, en fait naturellement un guide persuasif en même temps qu'un maître.

Mais, comme chez la plupart de ceux qui préfèrent la création à la discussion et l'œuvre aux principes, on ne peut guère trouver systématiquement présentées les idées de M. Farinelli sur le point qui nous occupe. Tout au plus ses travaux, où sa personne est toujours présente, peuvent-ils nous fournir quelques renseignements.

M. Farinelli a d'abord appliqué les principes courants de l'histoire littéraire à des études, fort difficiles, d'influences ou de mouvements qui demandent une érudition qu'il est seul au monde à pouvoir posséder sur des sujets si divers. Son œuvre ni sa personne n'auraient donc pas à entrer dans cet ouvrage s'il ne semblait se produire en lui une sorte de crise de conscience révélatrice.

Après avoir fouillé avec une patience et une activité inimaginable les champs offerts par les littératures comparées ou les littératures nationales d'Italie, d'Allemagne ou d'Espagne, M. Farinelli n'en est-il pas venu à se demander si ces études, aussi minutieuses et approfondies qu'on les puisse imaginer, étaient capables de révéler au travailleur la vraie substance de la littérature et de lui apporter sa vraie richesse ?

Ses publications récentes, les quelques passages où il laisse entendre ce qui lui paraît l'essentiel des recherches sur le passé littéraire, nous conduisent à penser qu'il brûle ce qu'il a adoré.

Il se pose en adversaire des fiches, ou du moins en adversaire de l'utilisation systématique des fiches, du classement, du compartimentage des données littéraires. Il est avant tout, maintenant, *non-historien*, et fait bien peu de cas des notions historiques d'*écoles* et d'*influences*.

Il ne nie pas l'existence des groupes de tempéraments dans le temps et dans l'espace ; mais cette filiation, sans doute réelle, lui semble désormais moins essentielle à rechercher que l'âme individuelle de l'artiste.

Il écrit, dans les *Mélanges Baldensperger* (1930) :

Qu'on me permette, maintenant, à cause de mon âge et de mon expérience, plongé que je suis dans ces recherches de filiations et d'influences qui m'absorbaient déjà dans un âge moins tardif, ne me laissant pas de repos, me poussant de rivage en rivage avec toute l'immense vanité des fièvres et des curiosités érudites, qu'on me permette d'émettre quelque doute touchant la valeur et l'importance des résultats obtenus par les rapprochements les plus minutieux et les plus patients, et de confesser la confiance de jour en jour moins grande en moi pour la rigueur systématique que l'on emploie dans ces études, pour la manie de fixer définitivement des limites et des catégories dans le domaine de la pensée, de parer de noms immuables et d'étiqueter les faits infiniment changeants du domaine de l'esprit, comme dans des herbiers où les plantes sèchent en bon ordre...

Cette manie de classer le choque particulièrement quand elle tend à établir une hiérarchie entre nations et littératures, sous le prétexte que certaines nations ont plus donné qu'elles n'ont reçu, et ce sont celles qui sont en haut de l'échelle, tandis que d'autres ont plus reçu qu'elles n'ont donné, et ce sont les parents pauvres du monde intellectuel. Qu'importe, pense-t-il, ce qu'on a reçu ? Le génie, qu'il soit d'un individu ou d'une nation, sait imposer sa marque sur la matière d'autrui, et révéler son âme dans les formes les plus empruntées.

Prenant comme exemple l'Espagne, M. Farinelli montre qu'aux époques même où l'Espagne s'inspire le plus de ses voisines, et semble aux historiens préoccupés par le concept d'*originalité* moins inté-

ressante qu'elles, ce pays a vécu de la vie la plus profonde et la plus intense et que sa littérature étudiée sans parti pris peut nous en instruire.

Nous devrions, humblement, redescendre aux individus et abandonner les groupes, les systèmes complexes, nous reconnaître incapables de toute généralisation, même à la suite des études les plus patientes et enrichis par l'expérience. Contentons-nous de ces parcelles qui ont l'apparence du vrai et qui se détachent de la vérité absolue, éternellement voilée et inaccessible...

Les méthodes de l'histoire littéraire ne visent pas à autre chose. Mais à partir de ce point, M. Farinelli, qui tient aussi à la plus extrême prudence et qui se défie des systèmes au moins autant que M. Mornet, se sépare de celui-ci. Ces recherches prudentes et approfondies doivent tendre à révéler la vie intérieure du créateur d'art, vie sur laquelle influent bien peu les événements extérieurs, les *influences* livresques.

L'ambiance, la tradition, les écoles, l'imitation, tout ce qui nous frappe et que nous chérissons, tout cela ne touche pas à l'essence de l'esprit... Cela s'ajoute accessoirement à la physionomie propre des individus... L'addition de mille influences qui motivent la conception que se fait Shakespeare de la vie et du monde et déterminent ses prédilections, laisse inexplorée et pleine d'énigmes cette force naturelle indomptée et vigoureuse capable de toutes les exubérances et de tous les équilibres, créatrice de drames d'une si puissante vitalité...

... Toute mode littéraire est un vêtement qui recouvre l'épiderme ; elle ne peut descendre jusqu'au cœur. Je

préfère les historiens des individus aux historiens des modes et des bizarreries collectives... La personnalité, Gœthe ne se trompait pas en l'appelant le bien suprême des fils de la terre. Elle comprend tout et les plus grands mystères de la vie se trouvent réunis en elle... Dans ce centre unique de vie, que de forces différentes ! Dans le caractère le plus clair et le plus net, que de replis, que de retraites cachées, que nous arrivons à peine à explorer ! Nous ne nous demanderons pas à quelle famille d'entre les grands appartient la personnalité qui nous attire, mais nous essaierons de voir en quoi elle peut enrichir notre monde intérieur, comment elle a lutté et souffert pour atteindre à son plein développement et à sa libre manifestation...

Le renoncement de M. Farinelli à ses méthodes antérieures a quelque chose de tragique. Pressé de trouver ces lois et ces forces du monde, il pense désormais les mieux comprendre dans l'*homme* que dans les hommes ; l'âme de l'artiste lui apportera, pense-t-il, un plus riche butin, une image plus exacte des choses essentielles.

Lui qui a tout su de ce que peuvent apprendre les méthodes d'histoire littéraire appliquées à bien des littératures différentes, il se demande si ce qu'il sait est bien l'essentiel. Il faut aller trouver l'âme individuelle. Par quelle méthode pratique ? M. Farinelli ne le dit pas. Mais on peut s'en rendre compte d'après certains de ses ouvrages sur Manzoni, Calderon, et d'autres.

Il semble d'ailleurs que cette méthode individualiste soit réclamée avec plus d'insistance en Italie qu'ailleurs. Dans la mesure où les idées de B. Croce [1]

1. Nous laissons de côté les idées personnelles de B. Croce ; leur examen nous entraînerait trop loin de notre sujet précis.

s'appliquent à l'histoire littéraire, on y distingue la même défiance pour les formules, les cadres, les divisions, qui masquent l'apport unique et essentiel de l'artiste.

***

Nous nous écartons plus nettement des principes essentiels de l'histoire littéraire en abordant la jeune école russe.

On peut reprocher à l'étude historique des littératures d'être impropre à éclairer la forme de l'œuvre. Si on considère l'œuvre littéraire comme œuvre d'art, on conviendra que, comme pour la peinture ou la musique, la technique de l'artiste importe plus que le contenu intellectuel ou sentimental. Or l'histoire littéraire est plus habile à expliquer le contenu de l'œuvre que sa forme, obtient plus de résultats avec les œuvres à riche et neuve matière intellectuelle ou sentimentale qu'avec les œuvres où toute la valeur vient de la disposition de cette matière. Quand même on aura mis en lumière toutes les sources et toutes les allusions de telle *contemplation* de Hugo, nul ne niera que l'essentiel échappera encore.

C'est pour mieux saisir cet essentiel de l'œuvre d'art que les études littéraires russes se sont transformées depuis la guerre [1]. Les études littéraires russes

Mais on ne doit pas oublier leur profonde influence toujours efficace.

1. Voir à ce sujet l'article très confus, mais plein de faits, donné par N. Gourfinkel dans *Le Monde slave* du 1. 2. 29, d'où sont tirés les renseignements qui suivent.

sont passées directement de la critique la plus subjective et la plus dogmatique à l'analyse la plus formelle.

Les premiers temps de la révolution virent porter sur la littérature russe des jugements aussi partiaux que peu esthétiques. On jugeait les auteurs suivant leur civisme, rabaissant Pouchkine, à cause de ses compromissions bourgeoises, exaltant Nekrasov et son civisme. L'exagération même de cette critique tendancieuse fit naître une méthode de critique absolument opposée, liée d'ailleurs de la manière la plus étroite à un mouvement de la littérature très curieux. Théoriciens et critiques, « créateurs » et historiens de la littérature marchèrent en effet la main dans la main.

Les jeunes poètes d'après-guerre voulurent être de purs artistes. Khlebnikov lança son « mot pur » ou « mot en soi », *samobytnoe slovo*, qui fit fortune. Poussant à l'extrême, comme c'est le propre de toute doctrine jeune, une vue qui contient une part de vérité, cette école voulut voir dans le mot dépouillé de son contenu intellectuel l'élément suffisant de l'art d'écrire.

Parallèlement à cette école de poètes se développa une école de critiques dont nous avons uniquement à nous occuper ici. Veselovski peut en être considéré comme l'ancêtre, avec Potebnia (1905) et Peretz (1914-1922). Cette école fut appelée *Formalisme*, ou méthode d'étude par la forme. Nous lui garderons ce nom.

Dans la matière poétique, les *formalistes* écartent tout le contenu intellectuel et sentimental pour ne

considérer d'abord que la forme. L'étude approfondie de cette forme doit d'ailleurs permettre de retrouver idées et sentiments. Mais elle seule est probante et le vrai chemin de l'esprit critique doit partir d'elle.

Vers 1916 un groupe de jeunes théoriciens de la littérature essaya de se consacrer à l'étude du son poétique. Ossip Brik, dans son ouvrage : *Des répétitions phoniques* dispose les vers sur un plan uniquement phonique destiné à laisser apparaître ce qui fait à ses yeux la vraie charpente du texte, les rapports phoniques.

En élargissant un peu cette donnée, un Eichenbaum part de cette idée que l'évolution d'une littérature dépend non d'un apport de matériaux nouveaux, de modes nouveaux de penser ou de sentir, mais uniquement de nouveaux procédés techniques parfaitement conscients dans la disposition d'éléments toujours semblables à eux-mêmes. Il veut également montrer par l'étude de la nouvelle de Gogol : *Le Pardessus (Sivel)* et de sa facture exacte, que l'examen scrupuleux de la forme révèle le vrai contenu, ici social, de l'œuvre, son sens, sa portée.

Dès 1916, au congrès des professeurs de langue et de littérature russes, éclata un violent conflit entre les partisans de la méthode historique et idéologique, et ceux de la nouvelle méthode esthétique et technique.

Mais, en 1920, la nouvelle école remporta un succès et entra dans un cercle officiel. L'Institut pour l'Histoire des arts, qui comptait déjà trois sections, une pour l'histoire des beaux-arts, l'autre pour celle de la musique, la troisième pour celle du théâtre,

s'augmenta d'une quatrième section : *histoire de l'art littéraire.* Rien ne montre mieux la volonté d'étudier l'œuvre littéraire comme une pure œuvre d'art que le rapport, publié en 1924, sur l'inauguration de cette chaire, qui dit à peu près ceci : La méthode d'histoire littéraire doit être historique et esthétique... La poésie est faite de mots, comme la musique est faite de sons... Il faut laisser aux facultés philologiques (nous dirions aux chaires d'histoire littéraire proprement dites) l'étude du texte pour tout ce qui lui est extérieur, ou intérieur comme les idées ou les sentiments, la critique du texte, la date, son sens, ses sources... Ici, on n'étudiera que les procédés artistiques.

Le rapport du doyen de cette section précise encore l'objet de cet enseignement. La forme de l'œuvre, dit-il, c'est le fond rendu sensible... L'œuvre, c'est la somme des procédés stylistiques... L'évolution des littératures ne se fait que par la forme. « La nouvelle forme apparaît non pas pour exprimer un nouveau contenu, mais pour remplacer une ancienne forme ayant perdu son influence artistique. » D'autres auteurs ajoutent : l'œuvre est originale par les procédés techniques ; les nécessités de la composition, par exemple, expliquent plus la psychologie des personnages que je ne sais quelle création ou expérience externe ou interne (cf. l'intéressante lettre de Tolstoï citée en note sur la composition de *Guerre et Paix.)*

De très nombreux travaux ont été réalisés par les professeurs et les étudiants de cet institut, portant sur les procédés de style. Tous les éléments du style (lexique, sémantique, syntaxe, poétique, euphonie...),

les lois des genres, les rapports intérieurs des parties, les thèmes, en tant qu'ils sont des sujets donnés (comme pour les peintres), sont examinés.

A cet institut a été adjoint une sorte de laboratoire de phonétique, dit *Cabinet d'étude du langage artistique*, où l'étudiant a à sa disposition les moyens de contrôler ses observations phonétiques, où se peuvent élaborer les vocabulaires poétiques de tel ou tel poète, le catalogue des formes métriques de telle ou telle époque.

On cite, entre bien d'autres, le travail de Vinogradov sur Gogol (1919-1926). Une étude minutieuse de la littérature du temps de Gogol telle que nous la montrent livres, journaux, revues, lui permet d'arriver à cette conclusion que la nouveauté psychologique de Gogol n'est que la conséquence de son effort pour créer une stylistique nouvelle qui fût opposée à celle que banalisait une production abondante.

La littérature comparée, dont Jirmunski est en Russie le représentant, prend ici l'aspect de *Formalisme comparé* (cf. l'étude de Jirmunski sur Byron et Pouchkine où l'examen de la technique du vers et du style fait apparaître l'effort de ce dernier pour se dégager de l'influence de Byron, qu'il subit d'abord.)

L'école *formaliste* n'est pas, comme bien l'on pense, sans rencontrer des adversaires. Jirmunski, par exemple, qui pratique par ailleurs le *formalisme* le plus strict, reconnaît que l'œuvre littéraire est une œuvre d'art, mais une œuvre d'art qui a ce privilège — ou cette tare — de supporter des idées et des sentiments ; il reconnaît d'autre part que, si le *formalisme* peut admirablement déceler le change-

ment, beaucoup mieux que l'étude des variations du *contenu*, il ne peut expliquer les causes de ce changement. Le groupe de *formalistes* L. E. F. penche vers une *critique littéraire* qui ajouterait à l'analyse minutieuse des moyens techniques, l'intuition personnelle des résultats.

Cette évolution de l'étude de la forme pure à celle du contenu est visible dans Eichenbaum, qui, dans sa vaste enquête sur Tolstoï, est passé du formalisme pur à l'historicisme social.

En dépit de ces revirements ou de ces oppositions, la Russie nous offre un spectacle que, sur ce terrain aussi, on chercherait vainement ailleurs : la création d'une école de recherches littéraires qui, étroitement liée au début à la création d'une école littéraire proprement dite, a donné des résultats palpables dans des travaux très nombreux, scientifiquement construits, et, autant qu'on peut le deviner, fort intéressants.

Evidemment cette nouvelle école n'est pas née du dégoût pour notre école d'histoire littéraire ; elle a été provoquée par le mépris de l'interprétation politique, sociale ou morale des œuvres littéraires, et a opposé à cette trahison un objectivisme scientifique. Néanmoins, elle indique une manière de comprendre l'œuvre d'art toute différente de celle que suppose l'histoire littéraire.

L'école *formaliste* conçoit essentiellement l'œuvre littéraire comme œuvre d'art et prétend découvrir et mettre à jour par des procédés scientifiques les ressources de cet art, la technique de l'artiste. Peut-être son enquête la mène-t-elle plus près de la véritable

activité psychologique de l'artiste créateur. En tout cas il est évident qu'elle ne peut s'occuper que des artistes et même des seuls grands artistes, qu'elle doit négliger tous les médiocres, si intéressants pour l'histoire sociale, mais si peu pour l'histoire esthétique, qui encombrent l'histoire littéraire.

***

Plus uniquement esthétique encore, mais moins purement formelle est la conception de M. Dragomirescou [1].

La méthode est à la fois critique et constructive. Elle est présentée en trois volumes qui ne sont pas la moitié de l'exposé complet.

L'auteur s'oppose nettement aux méthodes de l'histoire littéraire historique et c'est contre ses principes autant que contre ses abus que la sienne est dirigée. Mais la critique tient peu de place dans son ouvrage ; il a hâte de contruire sur de nouvelles bases, sur des bases philosophiques, car il est, lui semble-t-il, nécessaire, d'élucider d'abord la nature du génie, et, autant que possible celle du moment créateur, avant de songer à en étudier les produits. Il va sans dire que notre méthode est toute contraire, puisque nous ne tenons pas plus à connaître la nature du génie que nous ne jugeons utile de connaître la fin des choses ou le principe unique avant d'étudier la nature.

1. M. Dragomirescou, *La Science de la littérature*, 3 vol. Paris, Gamber, 1928.

L'histoire littéraire, l'auteur le reconnaît, peut avoir une très grande utilité lorsqu'il s'agit d'exposer les rapports de l'œuvre avec la vie contemporaine, avec les autres œuvres antérieures ou postérieures, avec la personne même de l'auteur. Mais ces rapports ne devraient former, aux yeux de M. Dragomirescou, que le moindre objet de l'étude de la littérature. En effet, les méthodes de l'histoire littéraire s'appliquent mieux, beaucoup mieux, dit formellement l'auteur, aux œuvres sans valeur réelle, sans beauté réelle, qu'aux vrais chefs-d'œuvre. En tout cas, ce qu'elles expliquent dans les œuvres, ce n'est pas cette beauté, ce n'est pas l'essentiel.

C'est par une sorte d'abus de langage qu'on appelle littérature le bon comme le mauvais, le beau comme le laid ou l'insignifiant. La littérature, c'est l'ensemble des belles œuvres, et la science de la littérature ne doit s'intéresser qu'à ce qui est beau.

Le reste, la masse innombrable des écrits sans beauté, l'histoire peut s'y intéresser et y chercher des documents sur les mœurs, sur l'origine, les causes, les fluctuations de tel ou tel mouvement de pensée, mais elle n'aura pas à se soucier de ce qu'il peut y avoir de proprement littéraire dans l'œuvre.

En un mot, l'histoire littéraire doit faire place à l'esthétique, la science de la littérature doit être un chapitre du Beau dans l'Art.

Mais la critique ne nous offre-t-elle pas cette appréciation des beautés de l'œuvre en dehors pour ainsi dire du temps, en dehors de toutes ses causes ? Sans doute, elle le peut, mais à condition que la critique ne soit pas une divagation *autour* de l'œuvre ; elle doit

être un effort, certes difficile, pour revivre dans la mesure du possible la seconde de *génie* qui est la véritable cause de l'œuvre, et embrasser d'un seul coup d'œil cette *harmonie* intérieure qui en est la véritable marque.

La *Science* ne semble pas avoir de place dans cet effort individuel de compréhension ; n'est-ce pas justement pour sauver ses droits ou étendre son domaine jusqu'à l'Art, que les Allemands d'abord, puis surtout les Français, ont créé l'histoire littéraire ?

M. Dragomirescou lui-même n'a-t-il pas l'ambition de créer une *science* ?

En effet : il y a une méthode critique, et l'exposé de cette méthode est le centre de son gros ouvrage. La critique doit être fondée scientifiquement et ne peut se contenter de vagues jugements personnels. C'est cette méthode de la critique qu'expose le troisième volume, le plus intéressant, le plus précis, le mieux dégagé de ce jargon abstrait dont nous avons en France une si sainte horreur.

L'œuvre d'art est un tout qui n'est compréhensible qu'en tant que *tout* ; ce tout n'obéit pas aux lois physiques, puisqu'il n'a aucune commune mesure avec les faits matériels ou même intellectuels qui peuvent sembler sa cause ; c'est un tout *original* puisqu'il vient d'un individu absolument unique.

S'opposant donc à l'histoire littéraire qui veut grouper les écrivains d'après leur tendance, qui étudie l'évolution des genres, des sentiments, de la forme, comme s'il s'agissait d'un fleuve aux ondes égales et interchangeables, M. Dragomirescou met

fortement l'accent sur cette originalité des écrivains qui lui fait trouver parfaitement ridicule l'étude des courants et des influences. Cette originalité esthétique est la clef de l'œuvre. Etudions, développons cette équation personnelle de l'auteur dans tous les domaines de l'œuvre d'art (originalité élémentaire et subjective, originalité plastique, de rythme, de forme, d'harmonie) et nous saisirons ce que l'œuvre contient de vraiment *essentiel*.

Quant au reste, rapprochements divers, allusions à des faits contemporains, tout ce réseau si dense qui peut unir l'œuvre à ce qui n'est pas elle, tout ce bagage historique dont sont surchargées les notes de nos éditions scolaires et surtout savantes, M. Dragomirescou l'envoie au diable. Il aurait envie, comme ce professeur vieux jeu que j'eus jadis, de s'écrier : « Défense de déposer des notes au bas de cette page ! » La meilleure édition d'un beau livre serait, selon lui, un texte exact sans une note. Tous ces fruits de l'érudition que nos commentateurs déversent à côté du texte lui gâtent visiblement sa beauté, et il ne craint pas d'affirmer que la compréhension esthétique de l'œuvre qui, rappelons-le, lui importe seule, n'en est nullement augmentée, au contraire.

Que faut-il donc faire ? Etudier le texte en lui-même comme un tout dont les rapports internes sont infiniment plus importants que ceux qui l'unissent à ses causes sociales, sentimentales ou intellectuelles. Nous trouvons encore ici cette idée que c'est dans l'étude approfondie de la technique et de l'élément proprement artistique de l'œuvre d'art que se trouvera la clef qui nous ouvrira la porte du génie,

et nous donnera le maximum de renseignements sur ce monde inconnu.

Comment étudier ce texte ? Non point au hasard, certes, et en se fiant à je ne sais quelle intuition, mais selon des principes précis, des méthodes rigoureuses dont l'exposé fait l'objet du principal effort de M. Dragomirescou. Retenons-en surtout ceci, que ces procédés eux-mêmes, contrairement à ce que font les *formalistes* russes, ne doivent pas être étudiés historiquement, mais plutôt, si l'on peut dire, à l'intérieur du vase clos qu'est l'œuvre d'un auteur, telle œuvre même, je dirais presque tel vers.

Il va sans dire que cette manière de considérer l'œuvre est intimement liée à une théorie du génie. C'est sur ce point que M. Dragomirescou s'oppose à B. Croce, dont, par ailleurs il semble se rapprocher. Croce serait un intellectualiste et un formaliste, en ce sens qu'il admettrait comme voulus et consciemment utilisés les procédés formels qu'emploie le génie créateur et que, par suite, il croit que le critique peut refaire, mais en sens inverse, le trajet suivi par l'esprit créateur.

Pour M. Dragomirescou, il semble qu'il y ait dans la création artistique un moment « mystique » qui la rend incompréhensible, mais dont l'étude de la forme peut nous faire approcher, puisque la beauté est la traduction humaine de ce moment divin.

Sans nous perdre dans les détails de sa métaphysique du génie, retenons que M. Dragomirescou prétend que la science de la littérature n'a comme objet que les œuvres belles, c'est-à-dire belles par la forme, puisqu'il n'est de beauté que formelle ;

que cette science doit étudier ce qui crée cette beauté, analyser l'œuvre sous l'angle esthétique.

***

La position de M. Cysarz[1] n'est pas philosophique au sens où M. Mornet parlait de la philosophie de la littérature à propos de M. Folkierski. Mais elle est plus proprement celle d'un philosophe.

L'histoire littéraire, quand elle a accumulé ses documents, et qu'elle songe à les utiliser, ce qui ne se produit pas toujours, ne peut guère qu'en construire un système logique qui ne prétend nullement suivre la vie passée dans son illogisme, mais introduire, autant que faire se peut, de la raison, de la logique dans la masse confuse des faits. Elle laisse systématiquement de côté ce qui est proprement vital dans l'œuvre, puisque cet élément, ce *nisus*, dépouillé de réflexion logique, échappe à ses filets.

C'est cette vie de l'esprit que M. Cysarz considère comme essentielle. L'intéresseront plus particulièrement les œuvres momentanées et individuelles qui ont su devenir immortelles. Il adopterait cette parole de Gœthe : Toute poésie est une poésie de circonstance. Il chercherait à toute œuvre la circonstance, la source vitale qui l'a rendue nécessaire dans tel moment, à tel esprit. L'œuvre d'art sera

1. H. Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft* : Kritik und Systm. Halle a. d. S., Niemeyer, 1926, 304 p. Un résumé précieux, que j'ai utilisé pour cette présentation, a été donné par M. H. Lichtenberger dans les *Mélanges Baldensperger*.

un pont miraculeux jeté du domaine de la vie à celui de la Pensée ; elle offrira la solution de cette antinomie Vie — Pensée.

L'examen des œuvres, la science de l'esprit, ou plus exactement la science des ouvrages spirituels devra donc « saisir la mobilité de la vie en des formes durables sans en tuer le nerf vital ». L'historien ne pourra trouver qu'en lui cet élément vital qui a causé l'œuvre. Sa vie, avec les éléments intellectuels que lui offre la contemplation de l'œuvre, retrouvera, comprendra peut-être, sentira sans doute, celle de l'auteur. Mais il va sans dire que l'historien doit soumettre cette *sympathie* à une règle de raison ; sa *sympathie* sera dirigée par l'objet et contenue par la nécessité de faire œuvre intelligible.

Voilà ce qui oppose M. Cysarz aux historiens qui se contentent de présenter de leur objet une vue intellectuelle. Ce qui l'oppose à la science, c'est ceci : la science vise à trouver des lois ; M. Cysarz ne considère que l'individuel, et un individuel qui lui-même est sans cesse en devenir. Mais qu'on s'entende bien : par *individuel*, M. Cysarz n'entend pas l'individu isolé ; sera individuel un groupe, aussi bien dans le temps que dans l'espace.

Mettre en lumière le côté vital d'une œuvre, c'est résoudre deux problèmes. D'abord, rendre palpable le *nisus* sans lequel les éléments de la pensée ou de la sensibilité ne se seraient pas exprimés ; ensuite, donner à l'œuvre en tant qu'action la tonalité morale qui s'attache à toute action.

L'instinct égoïste qui est la cause nécessaire de l'expression est bridé par la moralité qui consiste

essentiellement en cette limitation du *nisus*. La création artistique ne sera pleinement comprise que si la tonalité morale résultant de cette lutte est mise elle aussi en lumière.

Comme on peut le deviner par ce bref exposé, M. Cysarz voudrait une histoire littéraire capable de dépasser les faits pour retrouver la vie et susceptible de porter un jugement moral, non pas d'après une norme extérieure, mais d'après la seule intensité de la lutte intérieure entre l'instinct vital et le sens moral.

Malgré les apparences, M. Cysarz ne construit pas dans l'abstrait. Des travaux importants ont été réalisés suivant l'esprit de son livre. Il ne veut que donner à ces travaux une base, une loi et une justification. Si en effet la méthode qu'il préconise rend compte de travaux comme ceux de Gundolf, on peut lui faire crédit.

III

Je me permettrai, avant de conclure sur des avis si opposés, d'exprimer quelques remarques personnelles. Je ne me placerai pas sur le terrain philosophique. Je crois qu'on aboutit à la philosophie, mais qu'on ne saurait en partir pour trouver un des chemins qui doivent mener à elle. Je partirai simplement du spectacle de la production d'histoire littéraire contemporaine, faisant sur une échelle plus vaste ce que M. Spingarn a fait à propos d'une œuvre.

Il importe d'abord de préciser que l'histoire littéraire a pour but de faire mieux connaître l'œuvre littéraire et non tout ce qui a été écrit ; l'artiste et non l'homme ; que l'on entend par littérature les œuvres douées de beauté, ou tout au moins faites en vue d'atteindre la beauté, non en vue d'exprimer une idée ou un sentiment ; ces œuvres ne sont pas des signes d'autre chose qu'elles ; elles sont des signes de soi, qui n'expriment en théorie rien qu'elles-mêmes ; si en plus de leurs proportions elles expriment une idée ou un sentiment, l'objet propre de l'histoire littéraire n'est pas ce sentiment ou cette idée ; elle ne doit les considérer que comme les éléments du

beau ; il importe avant tout de séparer le domaine de l'histoire des mœurs ou des idées de celui de l'histoire littéraire. On dira : où commence le beau ? quel critérium nous permettra de distinguer ce qui est beau de ce qui ne l'est pas ? notre beau est-il celui de nos ancêtres ? Au bout de quelque temps l'accord se fait, dès qu'il n'y a pas ignorance. L'objet de la littérature n'est d'ailleurs pas le *parfait*, mais ce sur quoi on peut porter des jugements esthétiques. Et si l'historien fixe son attention sur le côté esthétique des œuvres, le classement entre les œuvres se fera vite, la plupart lui apparaissant aussitôt comme inutilisables. La question n'est si difficile à résoudre en apparence que parce qu'on n'est pas habitué à considérer l'œuvre sous cet angle.

Or si l'on observe l'ensemble de la production savante de ces dernières années, on ne peut qu'être frappé de l'abondance des travaux où sont exposés des résultats fort intéressants pour les mœurs générales d'une époque. La littérature, la plupart du temps, n'est vraiment considérée que comme document, document sur l'auteur, document sur son temps, sur l'évolution des idées, de la sensibilité, du problème moral parfois ; j'en veux pour preuve que les plus mauvais écrivains sont mis sur le même plan que les plus grands, ou sont même considérés comme plus importants, parce que, plus près de l'homme moyen, on les croit plus capables de refléter la vraie physionomie d'une époque. Il s'en faut de peu que le grand artiste ne devienne un peu gênant pour l'élaboration des systèmes simples et harmonieux.

Nous sommes ainsi relativement bien documentés

sur la physionomie des différentes époques, sur le public. Il y a des gens qui vont au spectacle pour observer le public, et, toujours, le public du poulailler, avec ses réactions vives. Le spectacle de la scène ne leur importe pas ; celui de la salle est, à leur avis, seul instructif. L'historien de la littérature ne ressemble-t-il pas trop souvent à ce spectateur amateur d'humanité plus que d'art ?

Si le centre de l'ouvrage est occupé par un grand artiste, on étudiera volontiers son influence, son influence sur les petits comme sur les grands, plutôt sur les petits que sur les grands, car les petits imitent plus que les grands et d'une manière plus contrôlable ; ou bien on étudiera les sources, ce qui nous ramène aux médiocres, car le grand artiste imite souvent pour ce qu'il dédaigne d'inventer, prend dans tel fait-divers une aventure, dans tel livre sans valeur un détail qu'il rend sublime, jamais, en tout cas, ce qui fait l'essentiel de son œuvre.

On répondra : en précisant tout ce qui lui vient d'ailleurs, on facilite la tâche de celui qui veut chercher ce qui est propre au grand artiste. N'est-ce pas un moyen bien détourné, et cette énumération peut-elle être complète ? A-t-elle au surplus quelque valeur ? Le propre de l'artiste n'est-il pas l'arrangement des choses ? Ce qu'il faut saisir, n'est-ce pas cet agencement des matériaux, les lois de l'esprit qui les ordonne ?

D'autre part, on dit que de si longues recherches doivent finalement ramener à l'œuvre d'art. Cette recherche n'est-elle pas bien souvent considérée comme une fin, non comme un moyen ?

Posant la question sur un plan plus moral que technique, on dit que cette recherche désintéressée du vrai est aussi noble et aussi nécessaire à l'humanité que celle du beau. Je le crois, et peut-être le danger n'est-il pas d'apporter de nouvelles armes à une passion de vérité qui remplirait nos cœurs modernes. La question n'est pas là ; elle est de savoir si la discipline qui a comme objet des œuvres d'art doit y chercher du vrai ou du beau ; elle ne peut y trouver du vrai ; elle le cherchera donc en dehors ; on ne peut pas dire que l'*Art de la Fugue* est vrai ; on peut simplement établir des rapports vrais entre certains éléments de cette œuvre et d'autres extérieurs à elle. Et la vérité, malgré notre goût pour elle, est un dieu dont il faut en effet conserver soigneusement le culte.

Mais enfin, la science, c'est-à-dire l'étude désintéressée des choses, a un autre but que de fournir à l'homme une meilleure connaissance du monde et de l'instruire ; elle doit le développer, c'est-à-dire lui faire connaître l'homme en révélant l'homme à lui-même ; non l'accroître, mais l'éclairer ; non lui apprendre quelque chose, mais lui faire comprendre les choses humaines ; or c'est par la beauté que peut se faire cette éducation, parce que seule la beauté donne au vrai sa forme humaine, directement assimilable.

Or la forme de beauté la plus susceptible de donner cette éducation est pour nous occidentaux la forme littéraire. On pourrait certes la concevoir donnée par la musique ou l'architecture ; mais la richesse intellectuelle plus directement sensible dans l'œuvre

d'art écrite, dans la poésie, a donné à celle-ci une avance trop considérable pour que les autres arts puissent rivaliser avec elle.

Cette forme littéraire de la beauté, on a confié à des maîtres la mission d'en dégager la leçon, car si la beauté sentie pleinement emporte avec elle, dans l'être en qui elle pénètre, toute sa richesse humaine, encore faut-il qu'elle soit pleinement sentie ; il faut, pour sentir le beau, être invité à le faire, car l'homme a de nature l'esprit si incroyablement paresseux qu'il n'ira en général que de mauvais gré vers la beauté, surtout à une époque où l'esprit trouve dans la recherche du vrai une forme d'activité infiniment plus naturelle et aisée.

Il est peut-être artificiel pour l'homme, peut-être contre nature, de se nourrir du beau ; cependant nous croyons sans doute que cette nourriture est bonne, puisque nous lui donnons tant de place théorique ; mais on arrive à ce paradoxe que des objets qui doivent former par le beau, on tire des leçons de vérité et d'instruction.

Toutes nos études sur la littérature me semblent donc avoir comme but de dégager d'abord, et d'expliquer ensuite la beauté, non pas la beauté de pure forme, le masque creux qu'admirait si fort l'âne et que le renard sut voir vide de cervelle ; mais cette beauté faite, comme toute beauté, de sens, de forme et de sensibilité. La beauté artistique est le lieu géométrique de la pensée, de la sensibilité et de la sensualité ; elle parle à la fois à l'intelligence, à la sensibilité, aux sens. Ceux qui ont choisi comme rôle dans la vie de l'étudier doivent donc dégager cette

triple matière que le lecteur vulgaire n'y voit pas, ou qu'il n'y voit que sommairement.

Pouvons-nous espérer arriver à du définitif ? Non pas. Nous n'avons pas cette ambition. La fouille peut être heureuse un jour, moins heureuse un autre. Telle œuvre nous parlera plus clairement, telle autre nous restera plus obscure. Nous changerons nous-mêmes dans l'interprétation du texte ; nous changerons de chemin pour parvenir jusqu'au beau. A plus forte raison admettrons-nous que les générations successives l'interprètent différemment.

En tout cas, l'important est, à mon avis, de se placer avant tout dans le texte, d'y rester aux aguets, de prendre chaque mot, chaque effet, chaque phrase pour en retrouver la valeur ; il faut trouver les rapports et dégager l'harmonie fondée sur eux, faire voir mille nuances de sentiment ou de pensée où le vulgaire n'aperçoit qu'une heureuse expression, dégager une beauté de détail que l'auteur a négligé de mettre en valeur ; montrer la portée des idées qu'il aurait pu approfondir ou développer sans détruire les proportions ou choquer les lois du genre, analyser les multiples éléments d'un état d'âme dont l'auteur ne nous a livré que la vivante synthèse.

Ces opérations sont peut-être encore plus difficiles que celles qui mènent à la découverte d'un petit fait vrai ; il est aussi nécessaire d'en donner le goût que de donner celui de la vérité ; cela est même encore plus nécessaire, parce que le goût de la probité scientifique pourra être donné par l'histoire ou les sciences, tandis que celui de la culture par le beau ne peut être donné au commun des mortels, dans la

pratique actuelle de l'enseignement, que par les belles œuvres littéraires.

Il me semble que le critique ou le savant est dans une position intermédiaire entre le génie et le vulgaire. Du génie, il n'a pas le don de synthèse immédiate, il n'a pas la faculté créatrice, il n'a pas les moments de prodigieuse lucidité, ni le don de ramasser en quelques mots magiques de vastes pensées ou une psychologie complexe. Il a, de plus que le vulgaire, la faculté de ressentir, au contact du beau, une impression très forte et très complexe ; il ne saurait exprimer cette impression autrement que par les mots mêmes qui l'ont créée ; ou alors il tomberait dans la paraphrase ; il doit expliquer cette impression, et tout son travail me semble être, en conséquence, de servir de truchement entre la foule et le génie, en employant les voies lentes et claires de la raison, de l'analyse, de la comparaison, pour faire sentir à la foule la matière et la qualité esthétique qu'elle ne soupçonnait pas.

On fera cette objection : si vous n'êtes pas instruit des sources de l'œuvre, vous risquez fort d'attribuer à l'auteur des qualités qui lui viennent d'emprunts, ou de ne pas mettre suffisamment en lumière ce qu'il a de proprement original. Je ne risque pas cela, parce que je ne cherche pas, par l'examen de l'œuvre, à faire saillir ce qu'apporte de neuf l'auteur. Ce concept d'originalité qui domine presque toutes les études littéraires de notre temps, s'il est nécessaire lorsqu'il s'agit de faire de l'histoire, devient inutile lorsqu'il ne faut que dégager le contenu de l'œuvre. Une étude approfondie des œuvres elles-mêmes aura

vite fait de montrer ce qu'apporte l'un qui n'était pas dans l'autre.

Qu'arrive-t-il en effet ? De très nombreux travaux d'histoire littéraire paraissent chaque année. Beaucoup sont faits avec méthode et apportent des faits nouveaux et bien classés. Veut-on compter combien sont directement utiles à la compréhension d'une œuvre d'art ? Combien s'efforcent de nous révéler les moyens techniques de l'auteur, les détails de sa pensée, les ressources de son art ? On dirait que l'œuvre d'art elle-même et ce qui dans l'œuvre est le travail propre de l'artiste de génie sont objets si sacrés qu'on ne les peut aborder. Cette conception d'un génie travaillant avec des moyens si peu logiques que nous ne les pouvons connaître n'est pas plus conforme à la réalité que celle qui le représente simplement comme un homme habile. Sans doute son intuition géniale nous échappera toujours en tant qu'intuition, mais ce qu'il pense en bloc, nous pouvons le penser en détail ; ce qu'il pense simultanément, nous pouvons le penser successivement. Encore faut-il y aller voir.

Je remarque ainsi deux déviations de l'histoire littéraire : elle a d'abord tendance à se transformer en histoire de la société ou en histoire de la pensée, et dans ces deux cas les textes ne lui servent que de documents. En second lieu, quand elle se fait proprement histoire de l'art littéraire, elle s'attache presque uniquement aux sources de l'art, aux causes extérieures de l'œuvre.

Il n'est pas nécessaire de justifier ces deux sortes de recherches ; elles se justifient d'elles-mêmes pour

tout homme de bon sens ; mais il convient d'ajouter qu'elles occupent trop de disciples, dont elles forment mal le goût, et trop de maîtres, dont le goût ne peut y jouer un grand rôle ; qu'elles spéculent sur l'attrait paradoxal, mais indubitable, de la recherche historique pour entraîner dans cette voie la presque totalité des étudiants qui dépassent la licence.

Il se produit ce fait étonnant qu'il est plus agréable et plus vraiment instructif de parler de Stendhal ou de Dante avec tel homme cultivé, plein de goût et de réflexion, qui a lu douze fois le *Rouge et le noir*, et deux fois la *Divine comédie*, qu'avec tel spécialiste qui a fait tant de recherches sur Stendhal, ou tel autre qui est si étonnant sur la politique des Blancs et des Noirs.

Ce contact étroit, permanent, assidu, avec l'œuvre d'art, cet effort pour la pénétrer, pour en tirer toute la matière intellectuelle et esthétique, pour en dégager des leçons de vie peut-être, de pensée et de goût sans aucun doute, comment se traduiront-ils dans la pratique ? Par l'explication des textes d'abord.

L'explication des textes n'a pas très bonne presse. Le grand public l'ignore ; ceux qui ont été étudiants n'en gardent pas toujours un excellent souvenir. Le genre ne se prête pas à l'obtention d'un diplôme ; on ne fait pas un ouvrage, même une thèse d'université, avec une explication de textes. D'autre part il est sans doute beaucoup plus difficile d'expliquer correctement une fable de La Fontaine que d'apporter quelques précisions sur la vie et les œuvres de tel petit écrivailleur de jadis.

L'explication de textes n'a pas non plus l'estime

de tous les historiens de la littérature. Un d'entre les illustres, qui préside aux destinées d'un noble corps de savants, ne la traite-t-il pas de pratique barbare ? N'appelle-t-il pas torture ce découpage artificiel d'un *passage* dans un ensemble pensé et exécuté comme tel par l'artiste ? M. Lanson n'a-t-il pas eu, dans un article fort ancien, à défendre cette méthode contre des accusations analogues ?

L'explication du texte est-elle un but, une fin en soi ? Dans l'enseignement supérieur, non : elle servira de base à des travaux plus amples qui coordonneront toutes les remarques de détail et permettront de reconstruire soit sur le plan logique, soit sur le plan vital, l'œuvre. L'explication littéraire est une admirable discipline ; c'est elle qui doit solliciter l'étude historique ; l'histoire littéraire historique ne devrait entrer en jeu que quand l'examen du texte a impérieusement réclamé son assistance. L'analyse de l'œuvre aidée parfois par l'histoire littéraire sera le moyen essentiel d'arriver à une connaissance féconde de l'œuvre d'art.

Que le texte soit un tout qu'il ne faille qu'admirer longuement et assimiler en bloc et comme par une faculté non raisonnable ; que ce texte soit au contraire analysable et intelligible ; que l'examen en suffise, ou que les produits de l'analyse doivent servir à une construction logique ; qu'on mette l'accent sur la valeur esthétique ou sur le contenu intellectuel et moral ; qu'on cherche en l'étudiant à retrouver le

moment vital qui en est la cause, l'émotion qui en est la matière, ou des leçons de vie, un enrichissement personnel, dans tous les cas, n'est-il pas nécessaire de revenir à l'œuvre elle-même, et de jeter les yeux sur elle, après avoir si longtemps et avec tant d'ardeur cherché ses causes, ses conséquences, ses à-côtés ?

Les méthodes que nous avons passées en revue sont bien diverses. Elles ont pour but les unes de découvrir l'histoire des procédés d'art, d'autres de retrouver le moment vital où l'œuvre fut conçue, d'autres de saisir l'âme essentielle de l'écrivain, d'autres encore d'analyser les éléments de la beauté ou, enfin, de pénétrer les lois de l'esprit ou l'attitude humaine. Mais toutes ont ceci de commun que le point de vue purement historique leur est indifférent. Toutes marquent un effort pour ne donner comme matière à l'histoire littéraire que l'œuvre belle ou profonde, à la rigueur les causes immédiates de cette beauté ou de cette valeur intellectuelle.

Les uns proposent des méthodes que l'expérience n'a pas encore vérifiées ; d'autres après une longue expérience proposent non une méthode, mais un but nouveau ; d'autres ne veulent que remettre sur sa voie une méthode qui l'a perdue. Tous s'opposent aux excès de l'historicisme.

Que donneront ces vues nouvelles ? L'expérience seule le dira. L'histoire littéraire historique s'est révélée féconde, trop féconde peut-être. Les méthodes nouvelles qu'on lui oppose vaudront ce que vaudront les travailleurs qui les appliqueront.

ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

G. Lanson. — *Histoire littéraire : résultats récents et problèmes actuels* dans *Revue de Synthèse historique*, T. I (1900).

G. Renard. — *La méthode scientifique dans l'histoire littéraire*, Paris, Alcan, 1901.

A. Vermeylen. — *La méthode scientifique de l'histoire littéraire* dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, t. VI (1901).

L. Arnould. — *La méthode biographique de critique littéraire* dans *Le Correspondant* du 25 décembre 1904.

H. C. Muller. — *Lectures on the science of literature*, Harlem, 1904.

F. Baldensperger. — Préface des *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907.

A. Bartels. — *Der Literaturhistoriker und die Gegenwart*, 1910.

J.-B. Hoskins. — *Biological analogy in literary criticism* dans *Modern Philology*, IV, 407, VII, 61 (1909-10).

G. Lanson. — *La méthode d'histoire littéraire* dans *La Méthode dans les Sciences*, Paris, 1911.

Neil Dodge. — *A Sermon on Source-hunting* dans *Modern Philology*, IX (1911-1912).

P. Hazard. — *La classification des travaux en littérature comparée*, dans *Revue Universitaire*, 1913.

A. Bartels. — *Einführung in die Weltliteratur*, Münich, 1913. — *Nationale oder internationale Literaturwissenschaft*, Münich, 1917.

G. Kalff. — *Inleiding tot de studië der literaturgeschiedenis*, Haarlem, 1914 (2e éd. 1923). — *Algemeene en vergelijkende literaturgeschiedenis*, dans *Vraagen des Tijds*, 1916.

G. Castellano. — *Introduzione allo studio delle opere di Benedetto Croce*, Bari, 1920.

Fidelino de Figueiredo. — *A Critica litteraria como Sciencia*, 3e éd., Lisbonne, 1920.

P. Van Tieghem. — *La synthèse en histoire littéraire* dans *Revue de Synthèse Historique*, T. XXXI, 1920.

F. Baldensperger. — *Littérature comparée : le mot et la chose* dans *Revue de Littérature comparée*, I, 1921.

W. Orlo. — *The function of literary criticism* dans *Edinburgh Review*, 1921. Cf. C.-R. de Croce dans *La Critica*, juillet 1921.

L. Cazamian. — *Quelques réflexions sur les problèmes d'influence* (à propos du *Gœthe en Angleterre* de J.-M. Carré) dans *Revue Germanique*, 1921.

J. Pommier. — *De la méthode et du but de l'histoire littéraire*, dans *Revue internationale de l'enseignement*, 15 nov., 15 déc. 1922.

Blanck. — *Rydbergs Narkissos-myt och några principiella reflexioner* (sur la légitimité de la recherche des influences littéraires), dans *Samlaren*, 1922.

A. Bayet. — *Histoire littéraire et sociologie* dans *Mélanges Lanson*, Paris, 1922.

André Morize. — *Problems and Methods of Literary History...* Boston, 1922.

G. Rudler. — *La technique de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford, 1923.

E. E. Stoll. — *Literature no document*, dans *Modern Language Review*, avril 1924.

Pierre Audiat. — *La biographie de l'œuvre littéraire...* Paris, 1924.

R. Unger. — *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, dans *Schriften der Könisberger Gelehrten Gesellschaft*, I. (1925).

J. A. Richards. — *Principles of literary criticism*, Londres, 1925.

Teggart. — *Theory of History* (ch. II et VIII), New Haven, 1925.

(Anonyme). — Compte-rendu de *Diderot et l'Italie* par Manlio D. Busnelli (critique de méthode) dans *La Cultura*, 15 oct. 1926.

Koischwitz. — *Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, 1926.

Spingarn. — *Creative Criticism* : *Essay on the Unity of Genius and Taste*, Oxford, 1926.

R. Unger. — *Literaturgeschichte und Geistesgeschichte*, dans *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV, 1926.

Eric Partridge. — *A Critical Medley... French and comparative literature*, Paris, 1926.

G. Lanson. — *Méthode de l'histoire littéraire* dans *Etudes françaises*, I, 1927.

P. Kohler. — *L'étude de la littérature*, Berne, 1927.

Rickert. — *New methods for the study of literature*, Chicago, 1927.

Ed. von Jan. — *Französische Literaturgeschichte und*

vergleichende Literaturbetrachtung, dans *Germanisch-Romanische Wochenschrift*, XV, 1927.

Frank Baur. — *De vergelijkende methode in de litteratuurwetenschap.* (La méthode comparative dans la science de la littérature), Bruxelles 1927.

Alf. Lombard. — *La crise de l'histoire littéraire*, Neufchâtel, 1928.

J. Petersen. — *Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte* dans *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, VI, 1928.

J. Nadler. — *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, achevé de publier en 1928.

Pius Servien. — *Sur les propositions d'histoire littéraire qui peuvent être établies au moyen de fiches*, dans *Revue des cours et conférences*, 1928-29.

O. Katann. — *Zur Methode der Literaturgeschichte*, dans *Der Gral*, 4 janvier 1929.

F. Bull. — *Literaturforsknings prinsipper*, dans *Edda*, 1929.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 1
La discussion de la *Romanic Review* 3
Diverses théories 23
Proposition et Conclusion 51
Essai de Bibliographie chronologique 63

ÉTUDES FRANÇAISES
fondées sur l'initiative de la
Société des Professeurs français en Amérique

VINGT-TROISIÈME CAHIER

Avec Victor Hugo en exil

par

PAUL HAZARD

1er Janvier 1931

Société d'Édition " LES BELLES LETTRES "
95, Boulevard Raspail
PARIS

ASSOCIATION DES ÉTUDES FRANÇAISES

(Association internationale propriétaire des "Études Françaises")

COLLÈGE ÉLECTORAL CONSTITUTIF

DE L'ASSOCIATION DES ÉTUDES FRANÇAISES (1927)

La Société des Professeurs Français en Amérique, fondatrice.
Les Membres actifs de l'Association des Études Françaises.
La Société des Amis des Études Françaises.
Le Cercle de recherches sur l'Enseignement du français.

Président :

Paul HAZARD, Professeur au Collège de France.

COMITÉ DE CENTRALISATION

Linguistique : Joseph VENDRYÈS.
Littérature : Paul HAZARD.
Histoire et civilisation : Albert DEMANGEON.

COMITÉ EXÉCUTIF DE COORDINATION

POUR L'AMÉRIQUE DU NORD

Jean-B. ZACHARIE, Président de la Société des Professeurs français en Amérique, *ex-officio*.
Louis CONS, University of Illinois.
RICHARD, T. HOLBROOK, University of California.
André MORIZE, Harvard University.
Henry DUPONT, *Secrétaire pour l'Amérique du Nord* (Hunter College of the City of New-York).

Secrétaire général :

Jean THOMAS, École Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, Paris.

Déjà parus :

GUSTAVE LANSON : **Méthode de l'histoire littéraire.**

1er Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 56 pages.

HENRY BARGY : **Description phonétique du Présent du Verbe**

2e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 40 pages.

EUGÈNE FREY : **Quelques remarques sur l'Enseignement de la Grammaire française dans les classes.**

3e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 60 pages.

GILBERT CHINARD : **Pensées choisies de Montesquieu.**

4e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 88 pages.

ALBERT BÉDÉ et JEAN LE BAIL : **Anatole France vu par la critique d'aujourd'hui.**

5e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 66 pages.

RICHARD P. HOLBROOK : **Études et Aventures Patheliniennes.**

RÉGIS MICHAUD : **L'étudiant et le scholar.**

FRANCK L. SCHŒLL : **« Littérature comparée » et Littérature générale » aux États-Unis.**

6e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 62 pages.

MAURICE ALLIOT et JEAN BAILLOU : **Ronsard et son quatrième centenaire.**

7e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 112 pages.

ANDRÉ MORIZE : **Organisation et programme d'un Cours général d'introduction à la littérature française, « Survey Course ».**

8e Cahier des *Études Françaises.* — In-8 de 64 pages.

H. YVON : **L'imparfait de l'indicatif.**

9e Cahier des *Études Françaises.* — In-8 de 52 pages.

J. J. SALVERDA DE GRAVE et ERIK STAAFF : **L'enseignement du Français en Hollande et en Suède.**

10e Cahier des *Études Françaises.* — In-8 de 52 pages.

Henri Girard et Henri Moncel : **Pour et contre le romantisme.**

11e Cahier des *Études Françaises.* — In-8 de 94 pages.

Jean Plattard : **État présent des Études rabelaisiennes.**

12e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 96 pages.

Miss Grey et H. Bargy : **Plan d'une expérience d'étude consciente de la prononciation française.**

13e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 106 pages.

Cahier de l'Élève. — In-8° de 12 pages.

A. Arsène-Alexandre : **La vie agricole dans la Picardie orientale depuis la guerre.**

14e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 84 pages.

Albert Dubeux : **Les traductions françaises de Shakespeare.**

15e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 81 pages.

Jean Thomas : **Quelques aspects du romantisme contemporain.**

16e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 67 pages.

Guy Harnois : **Les théories du langage en France.**

17e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 95 pages.

Gonzague Truc : **Classicisme d'hier et classiques d'aujourd'hui.**

18e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 42 pages.

Georges Gougenheim : **La langue populaire dans le premier quart du XIXe siècle.**

19e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 225 pages.

G. T. Clapton et W. Stewart : **Les études françaises dans l'Enseignement en Grande-Bretagne.**

20e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 160 pages

Pierre Jourda : **État présent des études stendhaliennes.**

21e Cahier des *Études Françaises.* — In-8° de 123 pages.

Philippe Van Tieghem : **Tendances nouvelles en Histoire littéraire.**

22e Cahier des *Études Françaises.* — In-8 de 67 pages.

ÉTUDES FRANÇAISES

Fondées sur l'initiative
de la Société des Professeurs français en Amérique

Vingt-troisième Cahier — *1er Janvier 1931*

AVEC VICTOR HUGO EN EXIL

Lorsqu'à Villequier Charles Vacquerie suivit dans la mort Léopoldine Hugo, Auguste Vacquerie, son frère, prit sa place. Il fit partie de la famille en deuil, et ne se distingua plus d'elle : ce fut sa mission. Après le 2 décembre, il l'accompagna dans l'exil.

Nous avons les lettres qu'il écrivit alors à Paul Meurice; celles aussi, fort nombreuses, que François-Victor Hugo adressa au même ami fidèle. Elles forment la chronique intime de la vie qu'on mena, de 1851 à 1858, d'abord à Jersey, ensuite à Guernesey. Nous les transcrirons, le plus souvent possible; nous bornerons notre rôle à celui du commentateur, qui relie entre eux des tableaux découpés dans le temps (1).

(1) Nous remercions ici, très vivement, Mme Clemenceau-Meurice qui, avec une libéralité rare, a bien voulu mettre ces lettres à notre disposition. Ajoutons que cette étude a d'abord paru dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 novembre 1930.

L'arrivée et l'installation

La tempête a dispersé les membres de la famille. Victor Hugo est à Bruxelles, où son fils Charles l'a rejoint : sa présence embarrasse le gouvernement belge, et il doit partir pour n'être point chassé : où aller? M^me^ Victor Hugo, Adèle, François-Victor, sont à Paris, sans argent : que devenir?

Rendez-vous est pris à Jersey. Un poète aime vivre devant la mer, et rythmer sa rêverie au bruit des flots. L'intérieur de l'île est aimable, le climat y est doux. Les habitants se régissent eux-mêmes, sous le contrôle de l'Angleterre; donc la liberté est assurée : on s'y réunira. Faute de patrie, on retrouvera du moins la douceur d'un nid.

Et l'on part. Le premier groupe est composé de M^me^ Hugo, d'Adèle et d'Auguste Vacquerie. Généreux, fougueux, celui-ci est la sincérité même; toutes ses impressions sont vives, toutes ses lettres sont de premier jet. Il n'y a pas longtemps qu'il est sorti de prison, ainsi que Charles et François-Victor, condamnés pour leurs articles de *l'Événement*; prisonnier, Paul Meurice l'est encore : il mérite bien qu'on l'informe des péripéties du voyage, et qu'on le fasse sourire plutôt que de l'affliger.

D'un ton familier, avec humour, avec un parti pris évident d'interpréter en gaieté le premier acte de la tragédie de l'exil, Vacquerie raconte les deux traversées et l'hôtel et le débarquement :

Samedi [août 1852].

« ... Et cependant, me voilà à Jersey, moi, l'anti-voyage, tandis que toi, le vagabond, tu pourris dans un cachot!

« Mais, du moins, je t'imposerai le récit de mes pérégrinations. Tu en subiras tous les détails. Nous partîmes de Villequier mercredi matin et jeudi soir du Havre. Par un clair de lune superbe et par une mer calme, nous cinglâmes vers Southampton; mais, vers minuit, la brise jugea convenable de se faire vent, le navire se dit que c'était l'heure du bal et se mit à danser. Moi, j'étais mélancoliquement couché sur le pont, regardant la lune, qui me faisait les doux yeux, quand une lame, amoureuse de ma personne, me sauta à la figure; d'autres suivirent...

« Mme Hugo et sa fille ont été héroïques. Cela ne nous empêchait pas de grelotter et d'être mouillés jusqu'aux os. Nous vîmes la lune se coucher, puis le soleil se lever, puis (non sans joie) le soleil devenir chaud et sécher nos hardes; mais une bûche aurait mieux valu.

« En revanche, en débarquant à Southampton, chaleur torride. Sous un soleil tropical, nous disputons nos malles à toute une douane qui ne les lâche que moyennant onze shellings. La chaleur n'a pas diminué lorsque nous arpentons un petit quart de lieue de sable sans ombre, qui deviendra fertile par nos sueurs. Nous entrons dans un hôtel, nous nous lavons, nous mangeons une bouchée et nous nous regardons. Tous trois pourpres. Chœur : « A bas Meurice! Qu'il vienne

nous parler de voyages! Comme nous irons à Venise! Mais une fois à Jersey, nous n'en sortirons plus jamais! Au diable la mer! », et autres aménités où nous te jetions l'Océan à la figure.

« Néanmoins, nous faisons un tour dans la ville et nous fertilisons quelques rues arides. Quelques boutiques sont admirées pour la propreté, l'espace et la verdure au fond. Une vieille porte à cheval sur une rue, sculptée, noircie, étrange, nous plaît. Il est six heures. Nous rentrons, harassés, suant, écarlates. Un mauvais dîner nous attend. Alors chœur : « A bas Meurice! » En remontant dans notre chambre, la fatigue nous prend, le mouvement de la mer recommence, les chaises ont le roulis, le plancher vacille. Je me jette par terre et je m'endors.

« A minuit, départ de Southampton et nous laissons un legs de vingt-six shellings pour trois mauvais plats. Ah! quand nous verrons Meurice, nous lui en dirons sur la nourriture des voyages!... (Ici la cloche du dîner a sonné; j'ai quitté ma lettre, je la reprends ce matin, dimanche.)

« Donc, embarquons-nous sur le *Royal Mail*. Nous nous couchons ; je dors jusqu'à six heures. A six heures, je monte sur le pont. Beau soleil, la mer comme un miroir, le bateau est superbe; passagers en foule, bien-être parfait. Les dames montent; nous admirons la mer qui se confond avec le ciel dans une lumière transparente. Le voyage essaie de se raccommoder avec nous. A huit heures commencent des rochers; on en voit à droite, à gauche, devant, derrière : un troupeau; ils se

traînent à quatre pattes au fond de l'eau et font le gros dos. Puis il y en a qui sont des aiguilles, des clochetons, des cathédrales. — A neuf heures, Guernesey. Un tas de maisons qui se font la courte échelle et qui grimpent un rocher à pic. Nous déjeunons pour un shelling et demi par gueule. Bon déjeuner, roastbeef, jambon, thé, etc. Nous remontons sur le pont. La suite des rochers. Apparition de Jersey. Cette île charmante, boisée, pleine d'eaux vives, cet Eden nous apparaît sous la forme d'un monceau de roches arides et calcinées; nous cherchons vainement une feuille d'arbre; Saint-Hélier ressemble furieusement à Sainte-Hélène.

« La marée étant basse, nous descendons dans un canot qui nous jette, nos malles et nous, aux griffes de cinquante hâleurs. Nous nous en tirons comme nous pouvons et, par un rayon de soleil, nous abordons enfin à l'hôtel de *la Pomme d'or*, qu'on nous avait désigné comme le meilleur pour les Français. Nous ne sommes pas mal : logement et nourriture, le tout pour cinq francs par jour, par personne; mais le grand tourmenteur des femmes, le manque d'armoires. Hier après dîner, nous sommes sortis une heure. A force de chercher, nous avons déterré un quartier où il y a quelques arbres. Je n'ai pas besoin de te dire que Hugo n'est pas arrivé. Maintenant, il ne peut plus venir que mardi. C'est aujourd'hui dimanche. On fait ici le dimanche anglais. Aussi ma montre s'est-elle arrêtée ce matin. J'ai eu beau la remonter et pousser les aiguilles, elle a refusé de faire une minute.

Je suis allé pour voir l'heure qui est dans le corridor; elle était arrêtée également et, chose singulière, à la même heure juste que ma montre. Je m'explique cela par le dimanche.

« Ah çà, que ce que je te dis de Jersey ne te dégoûte pas de venir nous y voir! C'est peut-être mon horreur de la locomotion qui me fait voir ce paradis en purgatoire. — Auguste Vacquerie. »

Le 5 août, Victor Hugo et Charles arrivent à leur tour : les proscrits qui, comme eux, ont choisi Jersey pour asile, se rendent au port, les acclament, les conduisent à leur hôtel. Alors commence le plus difficile, la vie de tous les jours. Allons, pensent les exilés, prenons notre parti de l'inévitable; secouons nos mélancolies. Nous n'en avons pas pour si longtemps; essayons de Jersey, comme abri provisoire; après quoi, nous partirons pour Madère ou pour Ténériffe, vers le soleil. Louis-Napoléon Bonaparte tombera du pouvoir; et, joyeusement, nous regagnerons la France...

Comme il serait fort maussade de vivre à l'auberge, on cherche une maison meublée; on la trouve : elle s'appelle Marine-Terrace. Pour la rendre plus habitable, on lance des appels à ceux qui sont restés à Paris; Mme Hugo écrit à Mme Paul Meurice, Vacquerie à Paul Meurice et Victor Hugo à tous les deux :

Saint-Hélier, hôtel de la Pomme d'Or, 8 août [1852].

« Chère dame, nous sommes arrivés et à bon port. Auguste a fait à votre mari le récit de notre traversée.

En somme, je n'ai pas été malade. Dans tous les cas, j'eusse été bien vite guérie par la pensée de retrouver mon mari. Notre cher proscrit est arrivé avec Charles jeudi dernier; ils sont tous deux fort engraissés.

« Nous avons tout de suite cherché un logis, car il est fort maussade de vivre à l'auberge. Nous avons visité les environs de Saint-Hélier qui sont charmants. C'est un parc dans lequel on trouve des maisons coquettes et proprettes, avec la mer au bas. Les routes sont très belles, ce qui fait que je ne tremble qu'à moitié lorsque je m'y promène en voiture, car je suis très peureuse quand il n'y a aucun danger à courir. Nous avons eu de grandes discussions pour le logement à choisir. Ma Titi voulait être près de Saint-Hélier, mon mari voulait avoir la mer au pied de la maison, Charles désirait habiter sur une hauteur, au milieu des arbres, dans un endroit sauvage; moi, j'aurais bien souhaité quelques arbres aussi. Après plusieurs débats, j'ai fini par ne plus rien désirer du tout, si ce n'est que le choix fût vite fait. Auguste dit, comme toujours, qu'il n'attache aucune importance aux choses matérielles; il n'a donc pas compliqué la situation. Mon mari et Adèle ont été en réalité les seuls tenaces, si bien qu'ils seront, je crois, satisfaits l'un et l'autre.

« Nous sommes à peu près déterminés à louer une petite maison à la porte de Saint-Hélier, bâtie sur le bord de la mer. Le mur qui clôt cette maison est construit sur la grève même. Le propriétaire va nous meubler en entier notre logis, mais il ne nous fournit

aucun linge. Le linge que j'ai laissé à Paris nous est donc nécessaire. Vous seriez bien aimable, chère et charmante madame, de nous faire envoyer la grande corbeille de linge fermée avec un cadenas dont vous devez avoir la clef. Vous verrez quel est le moyen le plus court et pas trop coûteux de nous faire parvenir cette corbeille.

« Mon Dieu, chère madame, je ne sais que vous dire, tant je suis confuse de vous donner des commissions aussi ennuyeuses, mais bientôt je vous remercierai de vive voix. Nous vous attendons avec une vive impatience. Le jour où nous vous verrons sera une grande joie pour nous; faites que cette joie ne se fasse pas trop attendre. A vous de tout cœur. — Adèle. »

« O Paul! je fais mes très humbles excuses à Jersey. Saint-Hélier reste fort hideux, mais Saint-Aubin est charmant... Donc, viens. Nous aurons la mer à nos pieds. L'hiver, par les rafales, ce sera lugubre.

« Deux malheurs : les chiens ne sont pas muselés et il pleut toujours. La pluie m'a inspiré ces quatre vers :

Tempé
rature
rature
Tempé

« Or ce mot a deux buts : 1° de dire à ta femme que si elle craint le mal de mer, on peut venir ici par Saint-Malo en quatre heures de traversée (deux fois par semaine); et par Granville en trois heures (une

fois par semaine) : alors, le mal de mer devient un mythe ; 2° prie ta femme de m'envoyer cinq choses : une robe de chambre bleue, mon vieux paletot d'hiver, mon pantalon de garde national, mon vieux pantalon d'hiver en loques (si elle le trouve) et ma peau de mouton. Nous te prions encore de nous faire une provision de papier (écolier et à lettres) de quoi barbouiller pendant six mois au moins, car le papier coûte ici les yeux de la tête. Donc, achète-nous-en pour une vingtaine de francs, et mets cela dans le ballot...

« J'ai fait ce matin six charmants vers que je ne puis t'écrire ici à cause de ta femme, mais que je te dirai quand tu viendras. C'est sur « Charles ajoutant une syllabe à la mer ». Rêve. Sur ce, je t'embrasse, je me mets aux pieds de ta femme, et je chante : Viens, monsieur! Apporte minette! — A. Vacquerie. »

« J'arrive le dernier, mais je suis le premier pour vous aimer tous deux. Ma femme me promet, en automne, le cher et charmant couple que nous réclamons. Alors, ce ne sera plus l'exil, ce sera la poésie, la famille, le bonheur, la joie. Nous nous promènerons au bord de la mer, nous nous dirons des vers, cher Meurice, et nous aurons le cœur content et l'esprit joyeux.

« Je vous embrasse, cher ami, et je baise humblement vos belles mains, Madame. — Victor Hugo. »

Il ne manque plus que François-Victor, lequel à quitté Paris, mais a dû rester en route, faute d'argent.

Dieppe, 17 août 1852.

« Mon cher ami, on a dû vous dire chez vous que j'étais venu pour vous faire mes adieux. Je suis en effet parti. Me voici enfin sur la route de Jersey, à Dieppe, d'où je compte aller à Brighton par un paquebot qui part d'ici deux fois par semaine. De Brighton il y a des départs tous les jours pour Jersey. Je sais que de votre côté vous devez partir et j'ignore si ce papier vous trouvera encore chez vous; je l'espère pourtant, car je suis ici dans les plus grands embarras. Ma mère n'ayant pu me transmettre l'argent nécessaire à mon voyage, je n'ai, à l'heure qu'il est, que six francs pour m'en aller. D'un autre côté, je viens de recevoir de mon père la lettre la plus pressante pour hâter mon départ. Il m'écrit que Jersey serait un *paradis*, si c'était la patrie. En tout cas, je suis en ce moment dans le plus embarrassant des purgatoires. Tirez-m'en donc, s'il vous est possible, et ayez la bonté de m'envoyer cent francs par lettre chargée, à mon adresse : M. Victor Hugo fils, chez M. Salignon, 7, Grand rue, Dieppe. Si vous ne pouviez pas m'envoyer cet argent, qui vous sera remboursé par mon père, je ne pourrais pas partir. — Votre Victor. »

S'adresser à Paul Meurice, c'est un geste naturel et pour ainsi dire spontané. Il en sera toujours ainsi : point de lettre arrivant de Jersey qui ne lui demande un service, qui ne lui impose une corvée : jamais il ne refuse; il dépense son temps et sa peine sans comp-

ter. Il faut qu'il aille présenter un manuscrit à l'éditeur, à l'imprimeur, qu'il corrige les épreuves, qu'il reporte sur le texte les changements ou les additions. Il faut qu'il offre une pièce de théâtre aux directeurs, qu'il retienne tel acteur ou telle actrice, qu'il s'occupe des répétitions. Et les revues! Et les journaux! Et les commissions, chez le marchand de musique ou chez le teinturier! Et les envois!

Quelquefois on se vexe un peu, là-bas, dans l'île : Paul Meurice reste silencieux, Paul Meurice ne répond pas... C'est qu'il agit; bientôt on doit lui faire amende honorable et ajouter les excuses aux remerciements. Paul Meurice est plus qu'un ami : l'amitié même.

Grâce à sa complaisance indéfiniment multipliée, on n'aura pas d'abord l'impression d'un isolement complet et définitif; on aura l'illusion, au contraire, de participer encore à la vie parisienne, et de tenir sa place dans la mêlée littéraire. Il est le lien, le lien très précieux qui rattache directement les exilés à la patrie; il est l'espoir, il est la France...

Les travaux et les jours

Ce provisoire durera plus longtemps qu'on ne pensait.

Si, comme faisait jadis le Diable boiteux, on enlevait la terrasse qui sert de toit à la maison du bord des flots, qu'y verrait-on?

Mme Hugo, vaillante, a pris sur elle cette lourde tâche des femmes, qui consiste à assurer le bien-être de tous en accomplissant les besognes sans gloire que ramène chaque jour. Adèle rêve, fait de la musique, chante des mélodies : un peu trop, au gré de ses compagnons. François-Victor médite. Charles et Auguste Vacquerie esquissent des projets magnifiques, brillent devant une galerie réduite, et, pour se délasser, se livrent à la photographie.

Pour la photographie, peut-on dépenser une ardeur si vive? C'est sans doute qu'il faut qu'on ait toujours au moins une passion...

Au début, ils enragent de se trouver si maladroits; elle est bien vilaine, cette couleur chocolat qu'ils obtiennent, au lieu des beaux noirs par eux rêvés. Qu'à cela ne tienne, ils prendront des leçons; et puisqu'il existe, à Caen, un photographe admirable, Charles fera le voyage tout exprès pour le consulter : ce qui lui vaut plus d'une difficulté : « son voyage n'a pas été sans distractions. A Caen, deux visites domiciliaires; à Saint-Malo, refus de le laisser s'embarquer : il a dû retourner à Caen pour avoir un mot du commissaire central. A l'heure qu'il est, les douaniers de France ont encore sa malle, toute pleine de cuvettes et de substances photographiques, de sorte que nous ne pouvons rien faire : tel est l'agrément des grands noms. » (13 avril 1853.) Ils ont de mauvais produits : mais peu à peu, ils s'initient aux mystères du papier, du verre et du collodion : « décidément, il n'y a que le collodion pour les portraits, surtout de femmes! »

Ils ont un mauvais appareil : mais « on fait en Angleterre des chambres noires qui se replient sur elles-mêmes et qu'on peut emporter sous son bras comme un portefeuille (en mettant le verre de l'objectif dans sa poche). Je t'explique cela très mal, mais suppose un instrument gibus, de sorte qu'au lieu d'avoir à porter une caisse, on porte une planche, une lame, une chose douce... » (20 juin 1853.) Cette merveille existe aussi à Paris, chez l'ingénieur Chevalier : on la fera venir.

Grâce à tant d'efforts, ils finissent par réussir : ils fixent de beaux paysages romantiques, — le rocher des proscrits, la tour en ruine, — et des portraits aux nobles attitudes, qu'ils expédient à leurs amis. N'allez pas leur dire que ces portraits sont trop beaux, trop dramatiques, et qu'ils sentent la pose : car les deux photographes, Charles surtout, seraient très affligés. La moindre critique les désoblige; et en échange des portraits qu'ils envoient à leurs amis de France, ils ne veulent que des compliments.

Ils sortent; ils se promènent dans leur jardin; ils montent à cheval et parcourent leur île. Ils causent beaucoup et ils travaillent. Comme ils travaillent! Souvent Marine-Terrace est transformé en un véritable atelier de production. Il n'est aucun des habitants de la maison qui ne se sente en veine d'écrire : M^me^ Hugo rédige *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.* Tandis que Charles élucubre des fantaisies qui font l'admiration de sa mère, — et d'elle seule, — Auguste Vacquerie bâtit des drames; et François-Victor narre l'histoire de Jersey, dans *la Normandie inconnue.* C'est

leur vocation, c'est leur plaisir; c'est le moyen de hâter la succession monotone des heures; et c'est, aussi, l'espoir de gagner quelque argent, donc quelque liberté.

François-Victor répugne à demander toute sa subsistance à son père, qui lui-même n'est pas riche, et qui d'ailleurs ne desserre pas volontiers les cordons de sa bourse : s'il gagnait de l'argent, il pourrait s'évader, voyager, revenir pour partir encore. Alors il a l'idée d'un grand travail, qui lui rapportera gloire et liberté; et c'est ainsi qu'en 1859, après de longues années d'élaboration, paraîtra le premier volume de sa traduction de Shakespeare : une des meilleures de celles qu'a produites notre XIX^e^ siècle.

Pour qui s'ennuie, tout fait événement : le renvoi de la femme de chambre et de la cuisinière, dont l'une volait et l'autre buvait : on les regrettera, puisque celles qui viendront à leur place seront pires. Un tremblement de terre, pourvu qu'il n'exagère rien, est une manière de distraction. « Tu sais que nous avons eu le tremblement de terre. Je venais de me coucher quand j'ai ressenti comme un tremblement de cinq cents voitures. Ma table, mon lit, mon mur se sont mis à danser. Une chose bête, c'est que je me suis dit : « Tiens! Un tremblement de terre! » et que cela m'a ravi, et qu'au lieu de me lever, de peur que ça recommençât et que mon plafond ne me couronnât le front, j'ai soufflé ma bougie et je me suis endormi avec joie. » (13 avril 1853.)

Un jour, la maisonnée n'aura pas à chercher de dis-

traction; l'existence se chargera de lui en offrir une, redoutable : la maladie entrera, s'emparera de la sœur de Léopoldine; et il y aura bien des terreurs et des larmes, avant qu'elle se décide à la laisser parmi les vivants. C'est François-Victor qui fait le récit de ces jours douloureux.

1856. Dimanche matin.

« Mon cher ami, je vous écris, la tête brûlante encore d'une nuit passée au chevet de ma sœur. Dieu merci, nous avons traversé le plus rude. C'est dimanche soir qu'elle a été prise d'une attaque de nerfs, prodrome d'une gastro-entérite des plus graves. Depuis cette nuit, elle n'a cessé d'avoir le délire et la fièvre. Le docteur Terrier (un ancien représentant qui la soigne) nous avait annoncé vendredi à une heure du matin qu'il avait grand peur qu'elle ne passât pas la matinée. Charles, Auguste et moi, nous avons réveillé mon père pour lui faire part des craintes du docteur. Mon père s'est levé immédiatement et a passé, comme nous, la nuit dans sa chambre à coucher. Vous dire les émotions que nous avons éprouvées pendant ce siècle de quelques heures serait impossible. Heureusement, ma mère dormait. Pauvre mère! Elle n'eût pas supporté cela. Heureusement aussi, la crise s'est apaisée vers quatre heures, au moment où deux autres médecins arrivaient pour une consultation. Et quand le jour est venu, elle respirait et nous regardait encore. Depuis ce moment, le mieux s'est déclaré, et maintenant nous avons grand espoir. La convalescence pourra

durer longtemps, mais les médecins l'annoncent enfin.

« O mon ami! que c'est donc une horrible chose que de soigner d'une maladie mortelle un être qu'on aime! Je vous donnerai mardi d'autres nouvelles, et j'espère qu'elles seront décisives. En ce moment, mes yeux se ferment malgré moi... — François-Victor Hugo. »

De Jersey à Guernesey

Trois années, désormais révolues : ce n'est pas assez pour détruire l'espoir du retour; c'est assez pour qu'on s'accommode d'une demeure, pour qu'on recommence une vie, pour que l'habitude donne au regret même quelque douceur. Juste à ce moment, il fallut quitter Marine-Terrace et Jersey; il fallut repartir.

Les réfugiés politiques croient volontiers que leur cause intéresse le monde entier : hélas! même quand elle est celle de la justice, elle n'intéresse qu'eux. On est libre à Jersey, dont les habitants se régissent eux-mêmes, sous le contrôle de l'Angleterre... Sans doute; encore ne faut-il pas que des étrangers viennent troubler leur existence paisible, et se mêler de ce qui ne les regarde pas, de la politique anglaise en particulier. Ces proscrits, avec leurs vêtements débraillés, leurs grands gestes, leurs criailleries, leurs violences, sont encombrants. Dans leur journal, qui s'appelle *L'Homme*, ne s'avisent-ils pas de publier une *Lettre à la reine d'Angleterre*, et de l'insulter, parce qu'elle a

rendu visite à l'Empereur? La personne de la Reine est sacrée : pour l'attaquer, il faut être fou, ou criminel. Que ces gens-là aillent porter ailleurs leurs querelles ! Que ceux qui les soutiennent, comme ce Victor Hugo, qui a rédigé en leur faveur une protestation affichée sur les murs de Saint-Hélier, s'en aillent avec eux ! Le 27 octobre 1855, le séjour de l'île lui est interdit : on lui donne jusqu'au 4 novembre pour partir. Mais il n'attend pas que le délai soit expiré; et le 31 octobre, il quitte Jersey pour toujours. Il va planter sa tente dans l'île voisine, Guernesey.

Vacquerie, cette fois encore, le suivra :

27 octobre 1855.

« Nous avons eu, depuis ton départ, de forts événements. D'abord, ce pauvre A... est devenu fou, il a fallu le mettre à l'hôpital, car il nous distribuait des coups de poings à Charles et à moi, et il brisait tout chez sa sœur. Il se croit Dieu et moi le diable. Maintenant, il s'apaise de jour en jour, et il a des éclaircies. Le brouillard se lèvera-t-il tout à fait? Et puis, Félix Pyat ayant jugé le moment bon pour faire deux ou trois calembours sur la Reine au nom de la Commune révolutionnaire et de l'ombre de Marat, ces calembours ont exaspéré ces bons Jersiais auxquels la police a persuadé que ces calembours étaient obscènes. Il y a donc eu meeting d'indignation, puis expulsion, non de Pyat, mais du vendeur, du rédacteur et de l'éditeur de *L'Homme* qui avait publié les calembours. Tous les journaux anglais, presque sans exception,

ont été à peine satisfaits de ces trois expulsions pour trois calembours. Presque tous, le *Times* en tête, ont demandé et demandent l'extradition, et expriment la douce espérance que Ribeyrolles, Pianciani et Thomas seront guillotinés. Telle est la liberté de la presse en Angleterre. La guillotine pour avoir publié, édité ou vendu trois calembours d'un autre! Même la guillotine n'a pas fait reculer les proscrits. Victor Hugo a fait afficher une protestation énergique contre l'expulsion des trois. Trente-deux proscrits ont signé. Huit jours après, c'est-à-dire avant-hier, ordre a été donné à ces trente-deux proscrits de quitter l'île.

« Donc, mercredi prochain, quand tu recevras cette lettre, Victor Hugo ne sera plus à Jersey. Il sera à Guernesey avec Toto. Charles part vendredi. Je reste avec M^me^ Hugo pour emballer tout. Si on laisse Victor Hugo débarquer et s'installer à Guernesey, il louera immédiatement une maison et nous irons le rejoindre aussitôt. Sinon, nous irons en Angleterre. Dans tous les cas, Jersey ne me possède plus que pour une quinzaine tout au plus.

« Nous avons ici un temps hideux... Vendredi, jour d'expulsion, il y a eu une telle tempête que le *packet* n'a pu sortir du port de toute la journée. Le vent jetait les vagues jusqu'au milieu du jardin ; la mer emplissait la route devant la maison; il paraît qu'on n'avait jamais vu cela dans l'île de mémoire d'homme. Sont-ce les signes? — A. Vacquerie. »

« Je tirerai sur toi de Guernesey, je te remercie

d'avance; je te préviendrai du jour. Victor Hugo est parti mercredi avec Victor, Charles vendredi. Kesler, Guérin, Téléki ont signé et sont expulsés; ils sont à Guernesey. Mme Hugo, Mlle Adèle et moi, nous partons jeudi ou vendredi. Victor Hugo a loué une maison, charmante à ce qu'il paraît : de ma chambre, et de toutes les chambres, excepté celle de Charles, on voit la haute mer, les navires, l'île de Serk, Jersey et les côtes de France.

« Vendredi, le départ des proscrits a été très touchant. Il faisait une matinée superbe; la jetée était couverte de monde. Quand le bateau a démarré, les proscrits du balcon et ceux du quai ont crié : « Vive la République ! » Tous les chapeaux de la jetée se sont levés en l'air, ç'a été fort touchant. Un mouchard que cela embêtait a crié : « A bas les proscrits! » Je suis allé à lui, c'était un jeune homme de vingt-cinq à trente ans. Dulac était avec moi : nous lui avons demandé ce qu'il avait crié. Si tu avais vu sa tête! Il a balbutié, pâli, tremblé. Il a nié énergiquement avoir poussé le cri que j'avais entendu. Le Dujardin, mouchard en chef, est venu à l'aide de son sous-mouchard. Ce qui ne m'a pas empêché de dire : puisque ce monsieur nie, c'est un menteur et un lâche, et ce qu'il a dit ne compte pas. Le monsieur s'est esquivé. Cela avait fait une certaine émotion. La population a l'oreille fort basse : elle voulait la suppression de *l'Homme*, non l'expulsion des proscrits et de leur bourse. Les journaux anglais, moins le *Times* et le *Morning Post*, sont unanimes maintenant à éreinter

le meeting et le gouverneur anglais. A bientôt : je t'écrirai dès que nous serons à Guernesey. Écris-moi provisoirement à Guernesey, poste restante... — A. Vacquerie. »

« Si j'allais rentrer avec des cheveux blancs ? »

A Guernesey, la vie commune reprend, en apparence toute pareille. La nouveauté du séjour est vite épuisée; les promenades, vite repérées et cataloguées; le petit cercle des connaissances s'est encore rétréci. On se remet au travail :

7 octobre 1856.

« Charles travaille avec acharnement à un romanconte sur l'âme universelle : l'héroïne est une goutte d'eau. Il ne nous en a pas encore lu; sa mère, qui le recopie à mesure, dit que c'est extrêmement intéressant et touchant. Ne tremble pas; ce manuscrit au moins ne te tombera pas sur les épaules; il est vendu depuis quatre ans à Hetzel. Toto attend toujours ses épreuves; il ne voit rien venir, et s'en afflige avec une jeune et jolie fille qu'il a vite trouvée dans un pays où toutes les filles sont jolies, ce qui n'empêche pas les femmes d'y être laides. Moi (salue ma manie) je refais les *Mots*; tu sais que je suis de ceux qui se corrigent; mais ici, c'est du répit que je te donne, car je n'ai nulle intention de faire représenter les *Mots* d'ici à de forts changements de situation. J'ai

presque fini et je songe vaguement à une féerie. J'ai une idée amusante, et qui pourrait être profonde; mais je n'en suis qu'au tout petit commencement. A travers cela, je fais des vers : la prochaine chose que je publierai, ce sera probablement un volume de vers. Quand? Je n'en sais rien du tout. Moi, je ne suis pas pressé. Mlle Adèle fait de la musique, Mme Hugo ses Mémoires, et commence l'arrangement de la maison. Voilà notre vie. — Auguste Vacquerie. »

Ce qui change, ce sont les dispositions des âmes. Vacquerie est combattu entre deux sentiments : sa fidélité, sa générosité l'emportent; mais il ne peut s'empêcher de penser que l'exil se prolonge, que les années s'écoulent, et qu'il risque de manquer sa vie. Il porte une blessure qui, dès Jersey, le faisait souffrir : il n'a pas oublié que, du temps de son existence parisienne, en 1848, une pièce, par lui donnée au théâtre de la Porte Saint-Martin et qui s'appelait *Tragaldabas*, a été sifflée, est tombée sous le ridicule. Au fond, écrivait-il, « cela ne me déplaît pas trop d'être un de ceux dont la valeur s'évalue en échecs. Être le flanqué à la porte du *Globe*, le sifflé de *Tragaldabas*, le prisonnier de la Conciergerie, l'interdit de la censure, l'exilé de Jersey, le proscrit de la *Revue de Paris*, cela me va. » Mais il lui plairait davantage d'être un de ceux dont la valeur s'évalue en succès : comment prendre sa revanche, et forcer enfin la fortune, lorsqu'on reste si loin du champ de bataille? L'espoir de rentrer en

France, comme une flamme folle qui a brillé vainement, s'abaisse et s'éteint.

Vacquerie s'exalte encore quelquefois ; mais, plus souvent, il se déprime. « Je ne t'ai pas écrit depuis quelques semaines ; c'est que je n'avais le cœur à rien, je m'embêtais prodigieusement. L'exil a de ces quarts d'heure-là ; l'absence de diversion fait qu'on se retourne toujours sur la même idée, et, pour peu que l'idée ne soit pas d'une gaîté folâtre, ce n'est pas très jovial. » (1857.) Les visites, si impatiemment attendues, ne font que préparer l'impression de vide qui suit le départ. « Comme c'est bête de souhaiter quelque chose! J'avais passé le printemps et l'été à souhaiter que maman vînt ici ; elle est venue ; et pour une dizaine de jours heureux et pleins que j'ai eus, voici que j'ai devant moi une foule de mois vides et tristes de cette courte joie... » Elle est belle, elle est poignante, la lettre qu'il écrit à Paul Meurice, qui vient d'être frappé par la mort de son père ; elle trouve spontanément le ton juste, celui de la tristesse qui parle à la douleur :

« Mon pauvre Paul, le malheur nous aime ; te voilà encore frappé, je ne trouve rien à te dire ; viens bien vite, je t'embrasserai et nous serons tristes ensemble. Moi-même, je n'avais pas besoin de ta douleur pour ne pas être très gai. Je t'assure qu'au fond ce ne sont pas ceux qui s'en vont que je plains. Je voudrais être à la place de ton père. C'est un égoïsme stupide qui nous fait pleurer la mort des êtres qui nous sont chers ;

nous y perdons, mais certainement ils y gagnent. D'ailleurs, même pour ceux qui trouvent la mort une chose triste, on n'a le choix qu'entre ces deux choses : mourir, ou voir mourir; si les pères vivent, ils voient mourir leurs enfants, ce qui est horrible. Mon père est mort, ma mère est restée; elle y a gagné de voir débarquer dans son jardin le cadavre de Charles et de Léopoldine. Je te console mal, je sais bien; toutes les phrases ne valent pas une larme; tu pleures, c'est toi qui as raison. Voilà ta vie bien vide d'un côté; mais tu as ta femme, d'abord, et ce serait assez pour remplir ta vie, et tu as le travail, et tu nous as. Viens avez nous; moi, je suis de ta famille, je suis votre frère. Viens tout de suite, je t'en prie; tu travailleras ici; nous causerons, nous nous attristerons l'un l'autre, et ce sera encore une consolation. Jusque-là, écris-moi, et longuement. Cause avec nous, ne t'isole pas dans ton chagrin. Du courage et viens!

« Ton frère. — Aug. »

En 1855, Charles-Victor a vingt-neuf ans, François-Victor vingt-sept ans, Adèle vingt-cinq ans : ce n'est pas l'âge des résignations. Ils ne se plaisent pas à Guernesey. Ils souffrent de leur solitude. Et toujours ce manque d'argent, qui de leur exil volontaire fait un exil forcé! Pauvre comme Job, mais fier comme Bragance, suivant sa propre expression; désireux de faire paraître de sa prose dans les journaux et dans les revues, pour se procurer des ressources, mais refusant de prostituer son nom; dégoûté d'avoir écrit un livre

sur « l'île des crapauds », et peu disposé à en commencer un autre sur « l'île des ânes », François-Victor fait entendre ses plaintes : « Voilà tout à l'heure quatre ans que je suis proscrit, je me suis promené en long et en large dans les deux petites îles qui, pour être un peu plus vastes que la Conciergerie, n'en sont pas moins de véritables prisons. Ici je ne suis pas prisonnier de M. de la Gastine, mais je le suis de ma bourse vide. Quand je vois tous les matins le bateau à vapeur passer devant ma fenêtre, j'ai quelquefois des envies effroyables d'y monter et d'aller sur une terre où l'on ne soit pas toujours obligé de tourner sur ses pas. Mais alors, j'ouvre mon tiroir, et je le trouve trop peu sonore pour me risquer à un voyage, si court qu'il soit... » Il est dur de vivre « avec Lord Spleen et Lady Nostalgy ». « Ces animaux de Français devraient bien faire une révolution » : ils s'obstinent à n'en pas faire. Mais si la patrie demeure inaccessible, faut-il du moins s'obstiner à rester dans cette île? Pourquoi pas l'Angleterre et ses ressources, Londres et ses bibliothèques et ses musées et ses théâtres? Ou l'Écosse, avec ses paysages admirables et la sauvagerie primitive de sa nature? Toujours cette île; on y étouffe; quand on s'y promène, on se sent encore dans le préau d'une prison.

C'est Paris qui lui manque; Paris la grand'ville, où tous les matins une idée nouvelle prend son essor, où l'on s'enrichit de tout ce que les autres pensent, et où l'on vit dans la fièvre, délicieusement. On y laisse une petite place vide, du moins on le croit : Paris se resserre, et, en moins de temps qu'il ne faut pour le

dire, on est oublié. Les relations se détendent; les amitiés, que la présence n'entretient pas, cèdent au temps. Non point celle de Paul Meurice, qui demeure aussi dévouée qu'au premier jour : mais il ne peut créer une atmosphère, à lui seul. On se sent devenir lointain, et comme provincial : « Hélas! hélas! nous nous encroûtons, mon cher! Nous devenons provinciaux à force d'héroïsme, le résultat est étrange, n'est-ce pas? » (12 octobre 1858.) On est hors du courant; non seulement on perd l'accès des revues, mais on ne se rend plus un compte exact des valeurs : on ignore les étoiles nouvelles. « Connaissez-vous quelqu'un à la *Revue des Deux Mondes*? C'est la revue qui en Angleterre a le plus d'influence; elle règle la critique des revues anglaises..... Connaissez-vous ce Taine qui, je crois, est un ancien camarade de collège à moi? Peut-être ferait-il un article? » (21 décembre 1858.)

Au lieu de Paris, des boulevards, des salles de rédaction, des salons, des cafés, des théâtres; au lieu de Paris, qui trouve le moyen de faire de l'hiver sa plus brillante saison, voici les brumes, « voici l'hiver qui tend ses toiles grises sur la terrasse, et nous allons avoir à faire six mois de prison dans un seau d'eau », écrit Charles Vacquerie, qui soupire : « Quand nous retrouverons-nous dans notre vie de Paris, avec quelques années de tranquillité et de littérature devant nous? » Et François-Victor Hugo : « Et moi, quand reverrai-je la grande ville qui me fait l'effet d'un rêve? « (17 décembre 1858.) « Si j'allais rentrer avec des cheveux blancs? » (juillet 1859.)

Lui

Lui, au contraire, ne change pas. La cinquantaine n'a pas pesé sur ses épaules; l'exil a été une de ces épreuves que semblent attendre les âmes fortes pour qu'elles donnent leur mesure; les circonstances ne l'ont pas fait dévier de sa ligne : les changements de lieux ne le désorientent pas, puisqu'il domine les paysages, et leur donne leur tonalité. Les autres ont besoin de l'extérieur, de contacts sociaux, de bibliothèques qui les refournissent d'idées : il n'a besoin que de lui-même. « Guernesey, c'est bon pour lui qui porte sa bibliothèque dans sa tête; mais pour nous qui n'y portons que notre cervelle, Guernesey est bien insuffisant. » Les autres écrivent péniblement des drames, des romans condamnés au demi-succès, ou bien à l'insuccès complet : il produit sans peine des chefs-d'œuvre ; les autres souhaitent d'abord que leurs ouvrages paraissent en même temps que les siens, pour que leur pauvre barque suive le sillage du vaisseau du haut bord : mais, réflexion faite, ils aiment mieux qu'on les publie séparément après un intervalle : dans le sillage, ils seraient noyés. Les autres ont grand peine à placer leur copie : les éditeurs se disputent ses vers, et l'argent lui arrive comme de lui-même. Les autres croient toucher de la main les murs de leur prison : il élargit sa prison jusqu'à y faire entrer la

création tout entière. Paris ne s'est pas resserré sur sa place restée vide, car personne n'est capable de la remplir. Faibles hommes, les autres se laissent flotter au gré des jours ; leur intelligence, qui est vive, analyse les impressions de leurs âmes incertaines : son intuition va jusqu'au fond des choses, du premier coup. Il n'y a que lui pour oser traduire la souffrance qui pèse sur tout le groupe, la présence continue de l'ombre de Léopoldine dans une famille assombrie pour toujours :

Mère, voilà douze ans que notre fille est morte ;
Et depuis, moi le père, et vous, la femme forte,
Nous n'avons pas été, Dieu le sait, un seul jour
Sans parfumer son nom de prière et d'amour.
Nous avons pris la sombre et charmante habitude
De voir son ombre vivre en notre solitude,
De la sentir passer et de l'entendre errer,
Et nous sommes restés à genoux pour pleurer.
Nous avons persisté dans cette douleur douce,
Et nous vivons penchés sur ce cher nid de mousse
Emporté par l'orage avec les deux oiseaux.
Mère, nous n'avons pas plié, quoique roseaux,
Ni perdu la bonté vis-à-vis l'un de l'autre ;
Ni demandé la fin de mon deuil et du vôtre
A cette lâcheté qu'on appelle l'oubli (1).

Du malaise que les autres éprouvent, et que leurs lettres viennent de traduire devant nous, les raisons sont multiples. Mais il en est une qu'ils n'avouent pas, et dont ils sont à peine conscients : ils aiment Victor

(1) *Contemplations*. Livre V. Dolorosæ.

Hugo, ils l'aiment et ils l'admirent ; Victor Hugo les aime, et il les opprime cependant; il les opprime sans le vouloir, sans le savoir : c'est l'effet coutumier de la présence du génie.

Il a organisé sa vie avec une régularité parfaite. Le matin, il travaille. Las, il sort pour faire sa promenade; on croit le voir, dans l'inoubliable portrait que M. Paul Berret a tracé de lui à cette époque : glabre, les traits fortement accusés, sa physionomie portant la marque des épreuves subies, de la volonté toujours tendue, de la pensée toujours en travail. Il prend son feutre « à l'artiste », sa cape, son bâton ; et le voilà parti à travers l'île, Jersey ou Guernesey, plongé dans une méditation qui fait de sa promenade même un nouveau labeur. Tous les jours, il se rend chez Juliette Drouet. Il ne se contente pas d'une tente; il bâtit sa maison.

« Ce que nous faisons? écrit Auguste Vacquerie, nous travaillons. *Lui* termine *Dieu* et *la Fin de Satan*; dans ce moment, il ne nous lit rien ; mais il s'éveille à cinq heures du matin pour écrire. L'immense succès des *Contemplations* l'a mis en verve; tu sais probablement qu'Hetzel vient de lui en acheter encore cinq mille exemplaires. Ça se traduit en balcons et en jets d'eau dans la nouvelle maison. Viens donc la voir tout de suite après ton drame. C'est superbe. Maintenant (nous allons entrer, dans trois semaines), je ne mettrai plus les pieds dehors ; le jardin est suffisant pour mon besoin de locomotion. Décidément, Amphion n'est pas un mythe, car voilà une maison bâtie par

les notes de la lyre. Il est vrai que c'est une fameuse lyre et qui vaut probablement mieux que celle d'Amphion. » (7 octobre 1856.)

Étrange maison, qu'on a souvent décrite ; créée à son image et à sa ressemblance : opulente, et pour ainsi dire trop copieuse, faite des richesses les plus disparates et portant, tout en haut, sa pièce de prédilection, cette serre sans rideaux où il travaille, devant la mer et en plein ciel. Il la voit s'élever, avec amour ; les autres n'ont pas à intervenir, ils ne sont que des témoins.

« La salle à manger avance, écrit encore Vacquerie. On en a fini du chêne (c'est-à-dire du plus long). Tu conçois que, quand il faut enseigner la sculpture à des charpentiers de Guernesey, ça met des longueurs dans l'architecture. Maintenant, les charpentiers ont fini, les maçons commencent. On pose des faïences, carreaux, plats, statuettes. Ça prend un air. On mène de front la salle à manger et la galerie du premier étage, qui ira assez vite parce que ce sont des tentures et des meubles ; mais les charpentiers prendront, je le crains, une formidable revanche dans la galerie du deuxième étage, qui sera toute en chêne sculpté. Cependant, nous espérons encore que l'inauguration sera pour la première quinzaine de mai... » (Avril 1857.)

« La maison se hâte lentement. La salle à manger est finie et nous y dînons ; la galerie du premier étage touche à sa fin, mais ce qui retardera, c'est la galerie du second. Elle est toute en vieux chêne et c'est dur à travailler, le vieux chêne, pour des ouvriers qui tail-

lent une allumette en vingt-quatre heures. » (Dimanche, 1857.)

Installé, réglé, occupé non pas seulement à construire Hauteville House, demeure de pierre, mais ces immortelles demeures de l'esprit qui s'appellent *les Contemplations*, *la Fin de Satan*, *Dieu*, *la Légende des Siècles*, et bientôt *les Misérables*, Victor Hugo règne en souverain sur le peuple de ses familiers. Si on s'adonne à la photographie, la plus chère ambition des photographes est de saisir ses traits. Si toute la maisonnée se livre à l'occupation émouvante de préparer pour Mme Victor Hugo le plus bel exemplaire des *Contemplations* qu'on puisse rêver, enrichi de vers inspirés par le souvenir et l'amitié, illustré, imprimé sur du papier choisi, relié, — c'est son portrait, dans toutes les attitudes, dans toutes les poses, qui parmi les autres ornera le plus souvent les pages : Victor Hugo de face, Victor Hugo de profil, Victor Hugo sur la grève; la main de Victor Hugo, « comme ayant l'air de saisir quelque chose dans les nuées ». Vers ce temps-là, ainsi que le rappelle encore M. Paul Berret, Vacquerie le photographia, « les yeux mi-clos, dans une pose extatique. Et de sa large écriture de prophète, il écrivit sous l'épreuve : Victor Hugo écoutant Dieu ».

Si, par hasard, il est malade et s'il supporte le mal avec quelque impatience, comme les êtres forts qui n'en ont pas l'habitude, autour de lui on s'étonne : Victor Hugo affaibli, ne travaillant plus, ayant perdu le robuste appétit qui d'ordinaire lui permet d'entretenir richement sa machine, ce n'est plus « Lui » :

« Papa, écrit François-Victor Hugo en 1858, est toujours fort souffrant de son clou; on lui a donné un coup de bistouri hier, qu'il n'a pas senti, grâce au chloroforme... Mais la suppuration se fait lentement, et il en a pour un mois encore avant d'être guéri. Il a un peu de fièvre et il n'a pas d'appétit, ce qui indique chez lui une indisposition sérieuse, quoique non inquiétante. »

« Victor Hugo, écrit de même Auguste Vacquerie, est en pleine convalescence. Il a été fort bien soigné par un médecin français, un proscrit, celui qui a déjà guéri la fièvre typhoïde de Mlle Adèle. Dans un moment d'inquiétude, Mme Hugo a écrit à M. Louis, qui croit que c'était un anthrax (ceci tout à fait entre nous; en écrivant, dites toujours un clou, le mot anthrax effraierait Victor Hugo pour l'avenir). Maintenant, il mange des côtelettes et commence à sortir, mais il est bien changé et bien maigri, et ne pourra pas encore travailler avant quinze jours ou un mois... » — « Victor Hugo va très bien. Il a remis une chemise aujourd'hui pour la première fois. Jusqu'à présent, il n'avait ni chemise ni pantalon, il craignait le tiraillement de la peau du dos par le froissement du drap et de la toile. Je pense que dans huit jours il sera redevenu lui. »

Si l'on attaque, ses gardes du corps le défendent, et le poussent à des mesures de représailles qu'il n'aurait sans doute pas prises de lui-même. Ils exagèrent même l'offense et, dans leur zèle à défendre tout ce qui touche à sa gloire, ils se montrent plus royalistes

que leur roi : « As-tu lu le dernier *Entretien* de Lamartine? D'abord, as-tu lu les autres? Si oui, tu as vu qu'il ne manque pas une occasion de nous attaquer; il a dit que les réalistes étaient les romantiques modernes, ce qui est un mensonge assez effronté, puisque le romantisme, c'est le réalisme et l'idéal mêlés; il a soutenu Racine contre Shakespeare dans des termes qui insultaient personnellement mes *Profils et Grimaces*, sans les nommer. Enfin, dans son dernier numéro, il a éreinté les *Châtiments*, toujours sans les nommer, mais en les désignant si clairement qu'il était impossible de ne pas répondre. Victor Hugo lui-même, malgré sa débonnaireté habituelle, s'est fâché tout rouge et a écrit audit Lamartine une lettre farouche disant textuellement : « Oui ou non, est-ce moi que vous avez voulu désigner? Une amitié de trente-sept ans doit durer ou *finir* par la franchise. » Lamartine a répondu une lettre souple et franche : « Non, ce n'est pas vous; je n'aime pas les personnalités en vers, mais jamais je n'attaquerai un ami malheureux; je suis dix fois plus malheureux que vous; je relisais vos admirables *Contemplations*, et je dirai bientôt ce que j'en pense », etc. Victor Hugo n'avait plus rien à répliquer; la correspondance a fini là, — et l'amitié aussi. » (Dimanche, 1857.)

Il est vrai qu'après de telles explications, l'amitié des deux grands hommes sera fêlée; mais il n'est pas vrai de dire qu'elle sera tout à fait rompue. Et Lamartine a raison de se croire le plus malheureux. Luttant désespérément pour payer ses dettes, condamné à l'é-

critoire, abandonné de tous, le plus vif de sa souffrance est de sentir qu'il perd sa force de rayonnement. Quelle vieillesse est aussi douloureuse que la sienne? A mesure que Victor Hugo avance en âge, son autorité s'affirme. Rien ne montre mieux la force de ses prises, que l'épisode des tables tournantes de Jersey.

Les tables tournantes de Jersey

On sait qu'au début de septembre 1853, Mme de Girardin apporta aux exilés la mode des tables tournantes, qui régnait à Paris; qu'elle prit la peine d'aller acheter à Saint-Hélier, dans un magasin de jouets d'enfants, une petite table ronde à trois pieds qui lui parut propre aux expériences; qu'après plusieurs essais infructueux, elle crut enfin entrer en communication avec l'invisible; et la première présence qui se révéla, le dimanche soir 11 septembre 1853, fut celle de Léopoldine.

Comme ils furent saisis d'émotion, à ce coup! Comme on les imagine, réunis autour de la table parlante, attentifs et passionnés! Charles se découvrit un excellent médium, apte entre tous à recueillir et à transmettre les secrets de l'au-delà; Victor Hugo, qui déjà s'était intéressé à la cabale, et qui construisait une philosophie d'après laquelle la matière elle-même n'était qu'une forme provisoire de l'esprit qui poursuit son ascension vers Dieu, vit dans le spiritisme un

moyen de sonder le grand mystère, et devint son adepte fervent (1). Vacquerie, d'abord incrédule, s'enthousiasma. O merveille! Converser avec les plus grands poètes de tous les temps! Les entendre s'exprimer en vers admirables! Bien plus, recueillir de leur bouche d'ombre des sujets de pièces, de romans, qu'il suffirait de développer ensuite pour créer des chefs-d'œuvre! Vite, il écrivit à Paul Meurice pour lui raconter l'événement qui bouleversait la maison, l'invitant à venir, à prendre place devant la table, à participer au livre qu'on écrirait sous sa dictée, le plus étonnant du monde et le plus beau :

1853, septembre.

« ...Et puis j'ai fait des tables, mot gros de prodiges! Je ne croyais pas, mais Mme Girardin est venue. J'ai nié, puis douté, puis j'ai pensé un nom et la table l'a nommé. Maintenant, nous ne faisons plus que cela. Je t'envoie un procès-verbal que Mme de Girardin m'a prié de lui envoyer. Copie-le pour toi, si tu veux. Moi, je ne sais pas dans quel monde nous vivons. Je suis bouleversé. La nuit, les âmes; le jour, les idées. Imagine-toi que le Drame, la Comédie et le Roman nous ont donné des idées prodigieuses. On se met à une table : la table vous dicte, en style supérieur à Shakespeare, un roman ou une pièce. Qu'est-ce que cela signifie? Il y a un esprit dans la table, cela est hors de doute. Maintenant, est-ce un esprit indé-

(1) Voir Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, 1929.

pendant de l'homme, ou est-ce la somme d'esprit des présents qui s'introduit dans le bois? Est-ce un tiers, ou encore nous-mêmes multipliés par l'émotion? Qu'importe. Le résultat est immense. Morale, littérature, création, tout abonde en phrases dont une ferait la gloire d'un génie. Et puis, cela descend aux moindres détails de la vie, aux rubans. Tout y est, depuis l'infini de pensée jusqu'à l'infini de blague.

« Une chose nous préoccupe dans ce moment, c'est qu'à nous les tables répondent toujours République, Démocratie, etc., et qu'à Le Flô elles répondent Monarchie, etc. !

« Les idées types avoisinent-elles les hommes qui leur ressemblent et qui les aiment? Ou bien y a-t-il de bons et de mauvais esprits, de supérieurs et d'inférieurs, de sincères et de menteurs? Ce sont ces questions que nous allons étudier surtout.

« Nous avons consulté les tables sur le livre de Hennequin ; elle nous ont dit qu'il était fou : « Il prend pour le mouvement surnaturel de sa main les convulsions de sa folie. » Imagine-toi que, depuis quatre jours, le Roman vient tous les jours. Il nous dicte un sujet très développé. Quand nous sommes fatigués, nous lui demandons la permission d'aller nous promener; il nous l'accorde et nous le retrouvons au retour. Chaque jour, nous lui demandons à quelle heure il reviendra le lendemain. Il revient à l'heure dite et continue le sujet. Que dis-tu de tout cela? Le Drame m'a dicté deux idées énormes.

« Les tables sont-elles tout simplement la serre

chaude de l'inspiration, un moyen de dégager plus vite et mieux la production du cerveau? Mais si c'est nous-mêmes plus forts et plus hauts qui nous parlons, comment expliquer les contradictions que les tables donnent parfois à nos croyances?

« Ainsi nous avons demandé la liste des grands poètes dramatiques. Elles ont mis Eschyle, Cervantes, Rabelais, etc., elles n'ont pas mis Homère. C'est Victor Hugo qui interrogeait, et certes il l'aurait nommé. Il a demandé « pourquoi? » La table : parce qu'il n'a pas fait assez pleurer. La liste nous à tous frappés d'étonnement. Ce n'est donc pas nous qui l'avons pensée. De plus, si ces prodiges de style s'expliquaient par la somme des intelligences présentes, je comprendrais que Victor Hugo, M^me^ de Girardin et nous, additionnés et multipliés, nous puissions donner un résultat de style et de pensée supérieur à toute littérature connue : mais M^me^ de Girardin est partie, Victor Hugo sort le jour; nous restons trois, Charles, sa mère, et moi, et le résultat est tout aussi grand. Nous pourrions, en deux ou trois heures, faire un livre de maximes près desquelles celles de la Rochefoucauld seraient la civilité puérile et honnête.....
Auguste Vacquerie. »

Un doute le saisit, on le voit; un doute à peine exprimé, mais très présent à sa conscience : cherchant les explications qu'on peut donner du miracle, il pense à la domination du maître, il pense à l'influence secrète et toute-puissante de Victor Hugo.

Comment n'y penserait-il pas? Hugo a modelé leur intelligence, a mis sa marque sur leur sensibilité; il leur a imposé même son style, son goût des formules et des antithèses : ils ne pensent plus, ils ne parlent plus que par lui. Regardez par-dessus l'épaule de celui qui, de tous, s'est le mieux défendu; de François-Victor, qui n'a pas été convaincu par les tables et s'est tenu à l'écart; et voyez comme il écrit : « Le devoir, voilà la fatalité moderne. Fatalité implacable, irrésistible, inéluctable, d'autant plus terrible qu'elle n'est pas placée, comme la fatalité antique, en dehors de l'homme, mais dans l'homme... » Qui donc, lisant de telles phrases, ne croirait rencontrer le pastiche, trop facile, de la manière de Victor Hugo? A plus forte raison les autres, lorsqu'ils sont, non plus de sang-froid, mais dans l'état d'agitation nerveuse qui accompagne les expériences, ne font-ils que redire, avec ses propres paroles, ce que tous les jours il leur a dit. Les tables, comme M. Denis Saurat vient de les définir dans sa *Religion de Victor Hugo*, c'est la pensée de Hugo lui-même, se faisant plus précise et plus consciente. En vain les autres, se méfiant de sa force conquérante, consultent-ils les tables hors de sa présence : son esprit reste parmi eux.

Vacquerie a envoyé à Paul Meurice plusieurs passages des procès-verbaux que l'on avait soin d'enregistrer pendant les séances; ils ne sont guère moins curieux que ceux que Gustave Simon a publiés par ailleurs. Bizarre cliquetis de mots et d'idées, qui, par la brièveté et l'éclat des répliques qui s'entrecroisent,

donne l'idée d'un duel entre Hugo et Hugo. Tantôt on y voit les regrets, les colères, les espoirs, les illusions de celui qui a contribué à établir en France la popularité de Louis-Napoléon Bonaparte, qui a souffert jusqu'au fond de l'âme de la violation de la légalité, et qui veut croire que, dans deux ans, le régime une fois tombé, renaîtra la République française, qui à son tour donnera naissance à la République d'Europe. Tantôt on croit lire une pièce des *Châtiments*, stylisée, dramatisée, faite d'oppositions et de reprises, à laquelle il ne manque que la forme du vers. Tantôt on retrouve les idées littéraires de l'auteur de la *Préface de Cromwell*, du créateur du drame romantique. Tantôt c'est la Rêverie qui vient apporter des consolations à Mme Hugo, le Drame ou le Roman qui fournissent des idées, l'Inspiration, la Prière : mais, quel que soit le personnage qui occupe la scène, il est aisé de voir d'où il tient, directe ou indirecte, son inspiration.

Sauf un passage qui brave l'honnêteté (car les esprits, quelquefois, ne dédaignent ni la grosse facétie, ni les mots crus), ces procès-verbaux, les voici :

Nuit du 12 au 13 septembre 1853.

Présents : Victor Hugo, Madame Hugo, Mademoiselle Adèle, Madame de Girardin, Auguste Vacquerie, Charles-Victor Hugo fils.

Victor Hugo interrogeant :

Qui es-tu? — Bonaparte. — Le grand? — Non. —

Le petit alors? celui qu'ils appellent Napoléon III? — Oui. — Ah! scélérat, je te tiens : qui t'envoie? — Mon oncle. — Pourquoi? — Pour être puni. — Il est donc mécontent de toi? — Oui. — Ton oncle m'en veut-il? — Non. — Sais-tu quand tu mourras? — Dans deux ans. — Comment? — Par vous. — Sait-on ce qui te remplacera? — République universelle. — Écris : j'adore Dieu. — J'adore Dieu. — Il est donc possible que les esprits des vivants nous apparaissent? — Oui. — Dans ce moment, où est ta personne vivante? — Ombre. — Veux-tu dire qu'elle dort? — Oui. — Rêves-tu que tu es ici? — Oui. — Quelqu'un t'a-t-il conseillé ton crime? — Non. — T'en repens-tu? — Oui. — As-tu envie de l'esprit? — Non. — Si on te disait qu'on te pardonne si tu abdiques, abdiquerais-tu? — Non. — Ton oncle te regarde-t-il comme son plus grand malheur? — Oui. — Parle tout seul. — Lux.

Madame de Girardin : Connais-tu M. de Girardin? — Oui. — Le hais-tu? — Non. — Dans des moments de désespoir, as-tu envie de l'appeler? — Non. — Tant mieux.

Victor Hugo : Tu m'as dit : Lux. Sais-tu que c'est le titre de la dernière pièce de mon volume? — Oui. — Quel sentiment as-tu pour moi? — Haine et respect. — Parle tout seul. — Je lis mes devoirs dans tes *Châtiments*. C'est ton héroïsme qui perd ma lâcheté. J'irai à Toulon. — Ose. — J'ai peur. Ma race est finie. — Ta personne vivante a-t-elle le cauchemar de ce qui se passe ici? — Oui. — Puis-je la réveiller? —

Non. — Parle. — Assez de justice, j'avais le pardon. — Tu croyais que je te pardonnerais? — Oui. — Pourquoi? — Par génie. — Oui, si ton crime ne touchait que moi, mais il frappe le genre humain; dès lors, puis-je te pardonner? — Non. — Peux-tu t'en aller d'ici avant que je te laisse? — Non. — Alors, si je voulais, ton cauchemar durerait donc toute la nuit? — Toute la vie. — Désires-tu que je te laisse? — Non. — Pourquoi? — Ma conscience a besoin de ton regard. — Regrettes-tu ton crime? — Oui. — S'il dépendait de toi de ne pas l'avoir commis et de ne pas être empereur, voudrais-tu? — Non. — Tu aimes donc mieux être empereur qu'honnête homme? — Oui. — Es-tu honteux de l'affaire d'Orient? — Oui. — Parle. — J'ai peur de la nuit. — Est-ce que tu y vois tes victimes? — J'y vois ta lumière. — Parle. — Aide-moi, le juge est là, j'ai peur. — Parle encore. — Le juge est là. — Qui est le juge? — La mort. — Est-ce Dieu que tu veux dire? — Oui. — Pourquoi n'as-tu pas dit : Dieu? — Je ne vois pas Dieu. — Désires-tu que je te quitte? — Non. — Pourquoi? — Esprit. — Tu sais que les esprits sont toujours bons, même quand ils punissent? — Oui. — Sais-tu que je te plains? — Oui. — Que puis-je faire pour toi qui soit juste? — C'est fait.

(*Ici Madame de Girardin s'en va.*)

Dis-moi l'homme auquel tu penses le plus. — Olympio. — Trouves-tu que *Napoléon le Petit* soit un beau livre? — J'ai peur. — Maintenant, désires-tu que je te quitte? — Non. — Tu es donc content avec moi? —

Non. — Alors, pourquoi veux-tu rester? — Condamné à toi. — Par qui? — Par moi. — Crains-tu Ledru-Rollin? — Non. — Cavaignac? — (*Avec force*) Non! — Victor Hugo? — Oui. — Pars. — L'Europe t'attend; j'ai eu peur, tu feras peur; tu seras le cerveau; je le sens à la couronne. — Combien de temps encore régneras-tu? — Deux ans. — Et qui te succédera? Sera-ce la République? — Oui. — Sera-t-elle bientôt? — Non. — Grande? — Oui. — Sera-ce la délivrance de l'Europe entière? — Oui. — La république d'Europe? — Oui. — Es-tu sûr que tu finiras dans deux ans? — Oui. — Sais-tu que j'essaierai de te sauver la vie? — Oui. — M'es-tu reconnaissant? — Non. — Est-ce moi que tu crains le plus au monde? — Oui. — Pourquoi? — J'ai peur. — Te souviens-tu que c'est moi qui ai voulu que l'exil cessât de peser sur ta famille? — Oui. — Comment alors m'as-tu proscrit? — Viens, je m'en vais. — Qu'entends-tu par chant du coq? — Lux. — Veux-tu dire la République? — Oui. — Ce n'est pas le jour maintenant? — Non. — Tu n'as pas répondu à ma question : comment m'as-tu proscrit? — Silence, juge. — Si j'étais en ton pouvoir, me ferais-tu mourir? — Non. — Me ferais-tu déporter? — Non. — Me rejetterais-tu de nouveau? — Oui. — Sans condition? — Non. — Et si je refusais tes conditions, me déporterais-tu? — Non. — M'enfermerais-tu? — Impossible. — Pourquoi? — Esprit. — Reviendras-tu? — Oui. — Qui te renverra? — Mon crime.

Fini à 2 h. 3/4 du matin.

14 septembre, 2 heures et demie après-midi.

Présents : *Mme Hugo*, *Charles-Victor* (*fils*), *Auguste Vacquerie*.

Auguste Vacquerie : Qui es-tu ? — L'idée. — Qui viens-tu visiter ? — L'esprit. — Pourquoi viens-tu le jour ? — Les âmes ont la nuit ; le jour est aux idées. — Quelle idée es-tu ? — Comédie. — Es-tu l'idée Comédie ou l'idée d'une comédie ? — D'une comédie. — Parle. — Un facteur jaloux qui porte la lettre de l'amant. — Es-tu une idée déjà réalisée sur la terre ? — Non. — Vierge ? — Oui. — Grande ? — Oui, triste et gaie.

(*A ce moment Victor Hugo entre. Il interroge* :)

Es-tu toujours la Comédie ? — Non. — Qui es-tu ? — Prière. — Tu sais que je prie tous les soirs ? — Le soir est mon aube. — Es-tu une âme ? — Non. — Un ange ? — Non. — Une idée ? — Non. — Qui es-tu ? — Un parfum. — Parle toi-même. — Les bras des enfants sont petits, mais ils touchent le ciel. — Parle encore. — Heureux les morts qui ne respirent (*ici la table s'agite*). — Est-ce toujours toi, Prière ? — Non. — Qui es-tu ? — Drame. — Tu es l'idée du drame ? — Oui. — Qu'as-tu à nous dire ? — Salut. — Est-ce à moi que tu dis : Salut ? — A tous deux.

Auguste Vacquerie : A moi aussi ? — Oui.

Victor Hugo : Parle. — Faites lire dans l'inconnu. — Parle encore (*agitation de la table*). Est-ce que quelque

chose te gêne? — Deux aimants. — Qui est là? — La Tragédie. — Parle. — Fossoyeurs.

Auguste Vacquerie : Est-ce à nous que tu dis fossoyeurs? — Oui. — Pourquoi? — Vous tenez le crâne et vous en faites le cerveau. — Fossoyeurs de quoi ou de qui? — De moi. — Continue. — Clinquant. — Qui est-ce qui est clinquant? — L'or, c'est toi. — Est-ce à moi que tu dis cela? — Oui. — Qui est-il « clinquant »? — Moi. — Tu es la tragédie de Racine? — Oui. — Pas celle d'Eschyle? — Non. — Nomme les grands poètes dramatiques. — Dieu. — Y en a-t-il d'autres? Oui. — Nomme-les. — Job, Tyrtée, Ésope, Eschyle, Hugo, Shakespeare, Cervantes, Dante, Aristophane, Molière, Rabelais, Néron.

Victor Hugo : Tu regardes Néron comme un grand poète dramatique? — Oui. — Pourquoi? — Il a fait brûler Rome. — Eh bien? — En chantant. — Nomme les autres grands poètes dramatiques. — Tragaldabas.

Auguste Vacquerie : Est-ce moi qu'on appelle Tragaldabas? — Oui. — Pourquoi? — J'ouvre ton nom avec la clef qui t'a sifflé. — Continue. — Orphée, Milton... — Sophocle? — Non. — Calderon? — Non. — Homère? — Non. — Pourquoi? Homère n'est-il pas un grand poète dramatique? — Il ne fait pas assez pleurer. — Et Sophocle? Il fait assez pleurer, lui! — Moins qu'Eschyle. — Est-ce qu'Ésope, lui, fait pleurer? — Oui. — Comment? — Lis sa vie. — Tu n'as pas nommé Corneille. — Quoi de beau? — Tu ne trouves pas des pages admirables dans *Cinna*?

— Dans *Hamlet*. — Certes, Shakespeare est plus grand, mais il me semble que tu devrais compter Corneille. — Non. — Pourquoi? — Je n'admets pas les accessoires. — Parle tout seul. — Écoute : vois, pense, parle, aime, tremble, prie, pardonne, épouvante. — Comment peut-on épouvanter et pardonner à la fois? — Tu confonds le vent avec le rayon. — Continue. — A Hugo.

Victor Hugo : Pourquoi me nommes-tu? — Parle-moi. — Comment se fait-il que toi, la Tragédie, tu nous donnes toutes les inpirations du drame? — Les morts inspirent les vivants. — Veux-tu dire que tu es morte et que le drame est vivant? — Oui. — As-tu quelque chose à me dire à moi personnellement? — Tu as tout. — Parle encore. — Amant du beau, aimé du grand... Quelles ailes!... tu crées des mondes, les astres sont jaloux. — Viendra-t-il un moment où je pourrai retravailler le théâtre? — Dans deux ans. — Tu sais les obstacles que ma pensée a rencontrés d'abord. — Je te les ai faits. — Rencontrerai-je encore les mêmes obstacles? — Non. — Le public sera changé? — Dis : le peuple. — Vois-tu l'avenir? Sais-tu combien de pièces je ferai encore? — Quatre. — Comptes-tu celles qui sont commencées? — Non.

Auguste Vacquerie : Et moi? — Vingt-cinq.

Victor Hugo : Parle encore. — Ote la rampe, on verra mieux ton œuvre. — Pourquoi n'aimes-tu pas la rampe? — L'idéal n'est pas un lampiste. — Est-ce que tu aimes mieux le théâtre en plein soleil? — Pense à la République. — Reviendras-tu? — Dans huit jours.

— Parle. — Tu es immense, ce mot est la fin. (*Elle s'en va.*)

Nuit du 15, 9 heures et demie.

Victor Hugo interroge :

Qui es-tu? — Jeanne d'Arc. — Parle. — La vierge est indignée au spectacle de la France courtisane (*mouvement de la table*).

Qui es-tu? — Laïs. — Parle. — La prostituée est indignée au spectacle de la France esclave.

Qui es-tu? — Esope. — Parle. — L'esclave est triste au spectacle de la France morte.

Qui es-tu? — Christ. — Parle. — Christ annonce la résurrection.

15 septembre, jour.

Victor Hugo absent.

Présents : M^me^ Hugo, Charles, Auguste Vacquerie.

Qui es-tu? — La Rêverie. — Pour qui viens-tu? — Pour elle. — Pour M^me^ Hugo? — Oui. — Parle. — O femme, tu fais bien. — De quoi la loues-tu? — Elle aime, prie, et pense. — Continue. — La femme doit être la mère de tout. La pensée est la grande sœur, la rêverie est la petite, le génie est l'aïeul. — Explique ce que tu entends par la mère de tout? — Est-ce que l'enfant n'est pas tout? — Qu'est-ce que l'enfant? — Écolier et maître. — Ainsi tu approuves la femme de penser? — L'encrier est le vrai bénitier.

M^me^ Hugo : Que me conseilles-tu? — Sois le reflet,

puisque tu es près du rayon. — Qui nommes-tu le rayon? — Ame. — Encore un mot. — Je t'envoie mon baiser (*Elle part*)...

Auguste Vacquerie : Qui es-tu? — Le Drame. — Te souviens-tu d'être déjà venu hier? — Oui. — Pourquoi es-tu parti si vite? — Je voudrais te parler à toi seul. — Parle. — Une idée... (*ici une pièce très développée, trop longue pour ma copie*).

17 septembre.

Qui es-tu? — Le Drame. — Qu'apportes-tu? — Une idée (*ici une autre pièce*). — Ces idées que tu nous apportes, nous les conseilles-tu ou si tu nous les ordonnes? — Je n'ordonne pas, je donne. — Sais-tu que l'autre jour la Tragédie nous a donné une liste des grands poètes dramatiques? — Oui. — Apportes-tu cette liste? — Oui. — Qu'entendait-elle par poètes dramatiques? — Production d'action. — En dehors de son action, Néron avait-il fait de grands poèmes dramatiques? — Oui. Il avait pris le christianisme et il en avait tiré des idées comme il avait tiré la flamme des chrétiens. — Ces poèmes sont-ils perdus? — Oui. — Les retrouvera-t-on? — Oui. — Comment? — Ils vivent. — Où? — Dans l'infini. — Qui les retrouvera? — Un habitant de Saturne. — Veux-tu nous compléter la liste? — Oui : Bernard Palissy. — Pourquoi? — Il a fait la vie avec la matière. — Continue. — Phidias, Delacroix.

Auguste Vacquerie : Et moi, en suis-je? — Oui. —

Parle-moi de moi. — Le germe n'annonce pas les fleurs pour l'œil humain, mais nous, nous le respirons dans le germe inodore. — Qu'appelles-tu garder ma réputation ou ce que j'ai déjà fait dans mes œuvres? — L'œuvre, la réputation est menteuse, c'est un Judas des idées martyres. — Que penses-tu de ma pièce appelée *Noël*? — Belle. — De toutes mes pièces faites, laquelle préfères-tu? — *Noël*. — Ensuite? — *Les Mots*. — Ensuite? — Les autres sans valeur.

Lundi 19, jour.

Charles-Victor (fils), Auguste Vacquerie.

Auguste Vacquerie : Qui es-tu? — L'Inspiration. — Parle. — Les poètes ne sont que les oiseleurs, les idées sont les oiseaux, je suis l'aile. — As-tu entendu la conversation que nous avons eue tout à l'heure avec...? — Oui. — A qui donnes-tu raison? — Ne blesse personne. — Parle. — Tout vit, l'invisible contient l'immatériel, l'immatériel contient l'infini, Dieu contient tout. — Comment l'infini peut-il être contenu? — La lumière est l'infini, elle tient dans l'allumette. — Tu sais que le Drame m'a donné une idée hier? — Tout à l'heure tu causeras avec son frère. — Quel frère? — Le Roman. — Toutes les idées que tu m'as envoyées jusqu'ici, comment me les as-tu fait parvenir? — Par la douleur...

— Qui es-tu? — Le Roman. — Parle. — Une idée (*ici commence le roman qui dure depuis quatre et cinq*

jours). — L'Inspiration nous avait annoncé ta venue. — J'avais son ordre. — Qu'es-tu par rapport à elle? — Elle n'est pas une idée; elle est l'éclair, non le rayon. Rayon échauffe, éclair brille. Ce sont les deux moitiés de lumière. — Parle. — Toute idée est nommée, la pensée n'a pas d'enfant trouvé. — Continue. — Toute idée est à la fois sa mère et sa fille. Pas une n'est orpheline. Les cerveaux humains ne sont que des pères adoptifs...

Au commencement de 1854, Vacquerie se désenchanta un peu. Eschyle, Shakespeare et Molière, qui « faisaient leurs vers et les donnaient pour rien avec la prodigalité de génies morts », devinrent plus exigeants; ils ne voulurent plus répondre que quand on les interrogeait en vers. Et puis il reconnut plus formellement le mirage. « Tu as reçu nos procès-verbaux de tables, n'est-ce pas? Nous continuons à causer avec elles, moins passionnément pourtant, car je penche beaucoup plus à croire maintenant qu'ils nous rendent notre pensée, et que c'est tout bonnement un effet de mirage. Quant au mouvement spontané et à la parole, c'est pour moi un fait acquis. » Pourtant, ce ne fut pas le doute qui interrompit les expériences. Quand, en 1863, Vacquerie racontera dans *les Miettes de l'histoire* ses impressions d'exil, il dira qu'il abandonna, après quelques mois, ses conversations quotidiennes, « à cause d'un ami dont la raison mal solide ne résista pas à ces souffles de l'inconnu ».

Les liens se desserrent

Leur patience se lassera; leur volonté de durer s'épuisera ; ils partiront tous, ou du moins ils feront tous hors de l'île de si longs séjours, que la somptueuse maison ne sera qu'une auberge de passage, non plus un foyer. Auguste Vacquerie se fatiguera le premier, et quittera Guernesey le 20 décembre 1858. « Vous ne pouvez vous figurer, écrit le 21 décembre François-Victor, malgré toute votre imagination, de quelle tristesse est en ce moment Hauteville House... Je crains que le petit groupe si étroitement lié ne se détraque tout de bon cette fois. Nous verrons. En tout cas, nous sommes dans la période sombre de l'exil et je ne vois pas la fin du tunnel. » Charles, qui prendra l'île en horreur, ira s'établir à Bruxelles, où Mme Victor Hugo le rejoindra souvent. Adèle est nerveuse, souffrante; en 1856, elle a pensé mourir. Elle guérira, mais, aigrie, exaspérée, reprochant à l'exil d'avoir confisqué et désolé sa vie, elle finira par s'évader, telle une prisonnière : on connaît la tragique aventure où elle perdit la raison pour toujours; François-Victor ira la chercher jusqu'en Nouvelle Écosse, jusqu'à Halifax, et la ramènera comme une épave.

Lui seul tiendra bon. L'amnistie lui permettait de rentrer : il refusera d'accepter ce qui ressemblerait à une grâce, à une faveur octroyée par l'homme du

2 décembre; le temps n'a pas de prise sur son ressentiment. Il se rendra en Belgique, pour préparer *les Misérables,* ou pour des raisons politiques : mais ce ne seront jamais que de courtes échappées; il reviendra vers son aire, vers ce *look out* où il converse avec les nuages et avec la lumière; il reprendra sa place dans l'île, sur son piédestal. Il ne reverra Paris qu'à la chute de l'Empire, pour commencer triomphalement une nouvelle vie, à soixante-huit ans.

Imprimerie E. Aubin et Fils. — Ligugé (Vienne).

10-4182

3 0081 011 527 946